Stockholm
1970

Rätten till programinnehållet i TV

Gunnar Karnell

Rätts- och samhällsvetenskapliga biblioteket 2

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552722_0005

Rätten till programinnehållet i TV

Gunnar Karnell

Studier i upphovsrätt, utövande konstnärers rätt och fotorätt

Das Recht am Inhalt des Fernsehprogramms
Studien des Urheberrechts, des Rechts ausübender Künstler und des Rechts an photographischen Bildern

AKADEMISK AVHANDLING

som med tillstånd av juridiska fakulteten vid Stockholms universitet för vinnande av juris doktorsgrad framställes till offentlig granskning på lärosal B, Norrtullsgatan 2

fredagen den 15 maj 1970 kl. 10 fm.

av

GUNNAR KARNELL
jur. lic.

Länstryckeriet
Nyköping 1970

JSF

Till Ingrid
Susanne, Olof och Marie

Rätten till programinnehållet i TV

Gunnar Karnell

Studier i upphovsrätt, utövande konstnärers rätt och fotorätt

Das Recht am Inhalt des Fernsehprogramms
Studien des Urheberrechts, des Rechts ausübender Künstler und des Rechts an photographischen Bildern

Rätts- och samhällsvetenskapliga biblioteket 2

Jurist- och samhällsvetareförbundets Förlags AB

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

© *Gunnar Karnell 1970*
Tryckt på Länstryckeriet
Nyköping

Förord

Professor Ivar Agge väckte mitt intresse för forskning i rättsvetenskap.

Professor Seve Ljungman gav mig uppslaget att studera frågor om upphovsrätt och TV. Den uppmuntran och det stöd han givit mig under mitt arbete har varit av största betydelse. De gynnsamma arbetsförhållanden som han berett mig genom att ställa resurser vid Institutet för immaterialrätt vid Stockholms universitet till mitt förfogande har i hög grad underlättat författandet av avhandlingen.

Professor Knut Rodhe har med mycken välvilja följt mitt arbete, givit mig många värdefulla synpunkter i anslutning till läsning av hela manuskriptet samt berett mig tillfälle att slutföra arbetet under stimulerande betingelser vid Handelshögskolan i Stockholm.

Justitierådet Torwald Hesser, professorerna Svante Bergström, Åke Lögdberg och Stig Strömholm samt docenten Hugo Tiberg har genomgått skilda delar av manuskriptet och givit nyttiga påpekanden och anvisningar. Dem är jag skyldig tack liksom flera andra — icke minst professor Jan Hellner — som på olika sätt inspirerat, stött och hjälpt mig vid avhandlingens utarbetande. Slutligen har jag att framföra mitt tack för de frikostiga anslag som jag från skilda håll åtnjutit till avhandlingen.

Gunnar Karnell

Innehållsöversikt

Inledning 19

Avd. I Televisionens programinnehåll — framställningsförloppet 31

Avd. II Anspråksunderlag för upphovsmän och utövande konstnärer avseende programinnehållet 41

Avd. III Upphovsrättsliga regler för film och television i Bernkonventionen samt i fransk, engelsk och tysk rätt 124

Avd. IV Fotorättsliga och upphovsrättsliga objektsformer för programinnehållet 233

Avd. V Programinnehållets upphovsmän 274

Avd. VI Förhållandet mellan tillskapare av programinnehåll samt dessas relationer till tredje man 348

Avd. VII Ändring och bearbetning under programmets framställningsförlopp 381

Innehåll

Inledning 19

Avd. I
Televisionens programinnehåll — framställningsförloppet 31

Avd. II
Anspråksunderlag för upphovsmän och utövande konstnärer avseende programinnehållet 41

Kap. 1

II.1 Verkskriterier och programinnehåll 41

Inledning 41

II.1.1 Kvalitativa verkskriterier 50

II.1.1.1 Litterära produkter och konstnärliga 50

II.1.1.2 Litterära och konstnärliga verk 53

II.1.1.3 Övriga krav på produkten 54
Allmänt — Självständighet och originalitet — Uttryck för auktors individualitet

II.1.1.4 Syftet med verket som kvalitativ bestämning för litterära och konstnärliga produkter i programinnehållet 61

II.1.2 Strukturavgränsande verkskriterier 74

II.1.2.1 Allmänt 74

II.1.2.2 Tankeinnehåll, yttre form och inre form samt individuell formgivning 76

II.1.2.3 Idé, motiv och ämne 85

II.1.3 Bearbetnings förhållande till verk samt bearbetning såsom rättsobjekt 90

II.1.4 Yttre formens betydelse för den inre formen 94

II.1.5 Verkskriteriernas rättsobjektsbestämmande effekt beträffande programinnehållet — en sammanfattning 102

II.1.5.1 Rättsobjektet 102

II.1.5.2 Verkskriterier 105

Kap. 2

II.2 Objekt i programinnehållet för utövande konstnärers rätt enligt 45 § URL 110

II.2.1 Rättens konstruktion och objektsproblematiken 110

II.2.2 Framförande av verk som originalprodukt 114

II.2.3 Framförande av verk som sekundärföreteelse 117

Avd. III

Upphovsrättsliga regler för film och television i Bernkonventionen samt i fransk, engelsk och tysk rätt 124

Inledning 124

Kap. 1

III.1 Bernkonventionen (BK) 127

III.1.1 Brysseltextens reglering av programinnehållet i upptagning och utsändning 127

III.1.1.1 Inledning 127

III.1.1.2 Stadganden som reglerar upptagnings- och utsändningsmetoder i BK 127
Film och liknande — Musikupptagning — Foto — Utsändningsmetoder

III.1.1.3 Allmänt om regleringens i art. 14, 13, 11 bis och 10 bis funktion 129

III.1.1.4 Det inbördes förhållandet mellan art. 14, 13 och 11 bis samt art. 11 130

III.1.1.5 Verksterminologin i BK och dess förhållande till terminologin för upptagningar och utsändningar 132
Upptagnings- och utsändningsinnehåll som egna verksarter och som "förutexisterande verk" — Betydelsen av om programinnehållet erkännes såsom egen verksart — Förslag att införa TV-verk som verksart i BK — Den historiska ut-

vecklingen till erkännande av filmverk i art. 2 BK. Filmverkskategorins avgränsning — Rättighetssystemet i art. 14 och gränsdragningen där mellan filmverk och förutexisterande verk

III.1.1.6 Återgivnings- och bearbetningsterminologi. Dess förhållande till begreppen filmverk samt upptagning och utsändning . . 140

III.1.1.7 Upphovsmannakretsen. Den ideella rätten 141

III.1.2 De i Stockholmstexten införda ändringarna i regleringen av rätten beträffande film och TV 142

III.1.2.1 Inledning 142

III.1.2.2 Bestämning av filmverk och fotografiska verk i art. 2 . . . 142

III.1.2.3 Några stadganden om utvidgad frihet att för radio och TV utnyttja upphovsrättsskyddade alster 145

III.1.2.4 Stockholmstextens reglering av filmrätten 146

Allmänt om reglerna — Art. 14 — Art. 14 bis

Kap. 2

III.2 Fransk rätt 152

III.2.1 Programinnehållet som filmverk, fotoverk och TV-verk . . 152

III.2.1.1 Lagens bestämningar 152

III.2.1.2 Live-programs och live-bilds skyddsförutsättningar samt förhållandet mellan fotoverk och TV-verk 153

III.2.1.3 Förhållandet mellan filmverk och TV-verk 154

III.2.1.4 Samproduktion och verksbestämning 155

III.2.2 Upphovsmannaskapet vid film- och TV-verk 156

III.2.2.1 Programframställaren 156

III.2.2.2 Tjänste- och uppdragsavtals betydelse 158

III.2.2.3 Presumtionsregel angående överlåtelse till framställare . . . 158

III.2.2.4 Presumerade upphovsmannakategorier 159

III.2.2.5 Ytterligare upphovsmannakategorier 160

III.2.2.6 Förutexisterande verks upphovsman såsom upphovsman till film- och TV-verk 161

III.2.2.7 Presumtion för upphovsmannaskap samt rättsläget vid anonyma och pseudonyma verk 162

III.2.3 Det ursprungliga förhållandet mellan personer som medverkat till skapande av verk som programinnehåll . . 162

III.2.3.1 Oeuvre de collaboration 162

Rättsverkningarna av oeuvre de collaboration — Självständigt utnyttjande av del av helheten — Förutsättningar för förvärv av medupphovsmannaskap

III.2.3.2 Film-, radio- och TV-verk som oeuvres de collaboration . . . 164

III.2.3.3 Oeuvres collectives och TV-verk 165

III.2.3.4 Upphovsmän till förutexisterande verk och fotografer-kameramän som medupphovsmän 166

III.2.3.5 Verkskonstruktionen vid film-, radio- och TV-verk och dess följder för rätt beträffande bearbetningar, oeuvres composites 166

III.2.3.6 Vägran att fortsätta arbete med verket och art. 15 första st. FrURL 169

III.2.4 Det ursprungliga förhållandet mellan upphovsmän och programframställare under framställningsförloppet . . . 170

III.2.4.1 Art. 16 FrURL och den ideella rätten under framställningsförloppet för program och därefter 170

III.2.4.2 Syftet med art. 16 FrURL 171

III.2.4.3 Arbetsresultats utnyttjande i förtid och utanför avsett sammanhang 171

III.2.4.4 Innebörden av art. 16 FrURL 172

Doktrin — Rättspraxis — Tolkningsproblemets betydelse — Eget tolkningsförslag — Förhållandena vid radio- och TV-verk

Kap. 3

III.3 Engelsk rätt 177

III.3.1 Programinnehållets objektskategorier 177

III.3.1.1 Inledning 177

III.3.1.2 Presentation av lagens objektsbestämningar 177

III.3.1.3 Filmbegreppet 179

III.3.1.4 Videobandupptagningar som film eller foto 180

III.3.1.5 Live-bild som foto 181

III.3.1.6 Utrymmet enligt lag för film- och TV-verksbegrepp, grundade på film- och utsändningsinnehållet 181

III.3.1.7 Dramatiska verk som film- och TV-verk 182
III.3.1.8 Programinnehållet som composite work eller collective work . . 185
III.3.2 Copyrightkonstruktionen och upphovsmannaskapet . . . 185
III.3.2.1 De ordinarie copyrightberättigade 186
III.3.2.2 Särskilda regler för bestämning av rättssubjekt 187
Reglernas dispositivitet — Överlåtelse av copyright som grund för upphovsmannaskap — Presumtion om upphovsmannaskap samt rättsläget vid anonyma och pseudonyma verk
III.3.2.3 Närmare om upphovsmannakretsens bestämning vid verk som programinnehåll 189
III.3.3 Förhållandet mellan utsprungliga copyrightinnehavare till verk i programinnehåll 189
III.3.3.1 Bestämning genom verkskategorier 189
Composite works och collective works — Works of joint authorship
III.3.3.2 Förhållandet mellan originalupphovsmäns och bearbetares rätt 191
Förhållandet mellan engelsk och fransk rätt — Bearbetningsbegreppet i Copyright Act, 1956 — Beroendeförhållandet mellan original och bearbetning — Successiva bearbetningar
III.3.4 Det ursprungliga förhållandet mellan upphovsmän och programframställare under framställningsförloppet . . . 195
III.3.4.1 Upphovsmans utnyttjande av programinnehålls delar i andra sammanhang 195
III.3.4.2 Framställares skydd mot anspråk, grundade på ideell rätt . . 196

Kap. 4

III.4 Tysk rätt 197
III.4.1 Programinnehållet som filmverk, filmsekvenser, fotoverk och foto 197
III.4.1.1 Allmänt 197
III.4.1.2 Programinnehållets objektskategorier 198
III.4.1.3 Filmverk enligt tidigare lag 200
III.4.1.4 Det kvalitativa filmverksbegreppets utveckling intill VtURL . . 200

III.4.1.5 Det befogenhetstekniska filmverksbegreppet 201
Einheitstheorie kontra dualistische Theorie — Lösningen i VtURL

III.4.1.6 Filmsekvenser 203

III.4.2 Upphovsmannaskapet 203

III.4.2.1 Diskussionen före VtURL om upphovsmannaskap för filmframställare 204

III.4.2.2 Upphovsmannabegreppet och filmframställares ursprungliga rätt enligt VtURL 206

III.4.2.3 Film- och programframställares förvärv av rätt beträffande foton 207

III.4.2.4 Arbets- och tjänste- samt uppdragsavtals betydelse 207

III.4.2.5 Upphovsmännen 209

III.4.2.6 De utövande konstnärerna 210

III.4.2.7 Presumtion om upphovsmannaskap samt rättsläget vid anonyma och pseudonyma verk 210

III.4.3 Det ursprungliga förhållandet mellan personer som medverkat vid skapande av verk som programinnehåll . . 211

III.4.3.1 Indelningsgrunder 211

III.4.3.2 Bearbetning 211

III.4.3.3 Samlingsverk 212

III.4.3.4 Verkkombination 213

III.4.3.5 Medupphovsmannaskap 214
Gränsdragning mot verkkombination och bearbetning — Medupphovsmannaskap enligt LUG, KUG och BGB — Medupphovsmannaskap enligt VtURL och BGB — Objektsunderlaget för medupphovsmannaskap

III.4.3.6 Samverkan mellan utövande konstnärer 217

III.4.3.7 Indelningsgrunderna och programframställningens behov . . . 217

III.4.4 Den särskilda lagregleringen av filmverk och i förhållande till dem förutexisterande verk 219

III.4.4.1 Upphovsmannaskap till filmverk och upphovsmannaskap till förutexisterande verk 219

III.4.4.2 Konsekvenser av gränsdragningen mellan filmverk och förutexisterande verk 220

III.4.4.3 "Förutexistens", särskilt av det skyddsvärda i ett programinnehålls bildsammanställning 221

III.4.4.4 Kameramän som upphovsmän till filmverk 224

III.4.5 Det ursprungliga förhållandet mellan upphovsmän och programframställare under framställningsförloppet . . . 225

III.4.5.1 § 90 VtURL 225

III.4.5.2 Upphovsmännens ändringsskydd under framställningsförloppet . 230

Avd. IV

Fotorättsliga och upphovsrättsliga objektsformer för programinnehållet 233

Inledning 233

Kap. 1

IV.1 Programinnehållet som foto 233

Inledning 233

IV.1.1 Fotorättens konstruktion 234

IV.1.2 Objektsproblematiken 237

IV.1.3 Direktutsändnings bild (live-bild) som originalprodukt . . 238

IV.1.4 Elektromagnetiskt upptagen bild (bandbild) som originalprodukt 245

Kap. 2

IV.2 Programinnehållet och URL:s objektskategorier för verks yttre form 250

Inledning 250

IV.2.1 Beaktandet under lagförarbetena av de i URL icke omtalade kategorierna radioverk och TV-verk 251

IV.2.2 Programinnehållets objektskategorier och kategoribytesproblemet 253

IV.2.2.1 Kategoribytesproblemets innebörd vid "filmverk", "sceniska verk" och "TV-verk" 253

IV.2.2.2 Allmänt om "film" och "filmverk" 256

IV.2.2.3 "Filmverk" i 20, 30 och 40 §§ URL 259

IV.2.2.4 Verk på film — kategoritillhörighet vid tillämpning av andra stadganden i URL än 20, 30 och 40 §§ 262

Objektsbestämningar vid handlingsbeskrivningar som icke uttrycker åtgärd med utnyttjat medium för verk (14 § 2 st., 15 § 2 st., 16 § 1 st., 19 § och 24 § URL) — Objektsbestämningar vid handlingsbeskrivningar som uttrycker åtgärd med utnyttjat medium för verk (22 § 2 st., 23 § och 25 § URL)

IV.2.2.5 Sammanfattning om "filmverks" funktion vid tolkning av URL:s objektsbestämningar 268

IV.2.2.6 Kategoribytesproblemets lösning vid "sceniska verk" 269

IV.2.2.7 Live-utsändning som yttre form och URL:s objektskategorier . 271

Avd. V

Programinnehållets upphovsmän 274

Inledning 274

Kap. 1

V.1 Hållpunkter i lagförarbeten, rättspraxis och doktrin för bestämning av upphovsmannaskap till programinnehåll 275

Inledning 275

V.1.1 1919 års lag, dess motiv samt svenska lagförslag och motivuttalanden före Auktorrättskommitténs lagförslag 1956 276

V.1.2 Rättspraxis före URL 279

V.1.3 Summering 281

V.1.4 Lögdbergs monografi Auktorrätt och film 282

V.1.5 Motivuttalanden under arbetet på den nya lagstiftningen i övriga Norden, gjorda före Auktorrättskommitténs lagförslag 1956 287

V.1.6 Auktorrättskommittén 291

V.1.7 KProp 17/1960 293

V.1.8 Uttalanden till nyare finsk rätt 294

Kap. 2

V.2 Subjektsflerhet och utnyttjande av programinnehåll 296

Inledning 296

V.2.1 Komplikationer 298

V.2.2 Lösningsförsök 300

V.2.2.1 Ursprunglig rätt för framställare 301

V.2.2.2 Överlåtelsepresumtionen i 39 § URL 302

V.2.2.3 Presumtions- och behörighetsreglerna i 7 § URL 307

V.2.2.4 Uppmjukade sanktioner 308

V.2.3 Tjänste- och uppdragsavtal 309

V.2.4 Behovet av såvitt möjligt exakt upphovsmannabestämning 312

Kap. 3

V.3 Kriterier för upphovsmannabestämning vid film- och TV-verk 314

Kap. 4

V.4 För programframställning utformade litterära alster såsom underlag för upphovsmannabestämning beträffande programinnehåll . . 318

V.4.1 Litterära alster såsom underlag för upphovsmannabestämning beträffande programinnehåll 319

V.4.2 TV-programs innehåll i jämförelse med bearbetningar som utnyttjats under TV-förfarandet, särskilt litterära sådana 322

Kap. 5

V.5 Programproducenten som nyskapande och bearbetande upphovsman vid reportageprogram m.m. samt vid TV-features 325

Inledning 325

V.5.1 Allmänt om programproducentens skapande verksamhet . 327

V.5.2 Reportage och andra programtyper med syfte att förmedla verklighetsförlopp 328
V.5.3 Featureprogram 332
V.5.4 Sammanfattning 334

Kap. 6

V.6 Regi av motivfakta. Upphovsrätt alternativt utövande konstnärers rätt för skådespelare och andra artister samt teknisk personal. . . . 335
V.6.1 Allmänt om motivregi samt insatser av skådespelare och andra artister ävensom av teknisk personal 335
V.6.2 Artisters upphovsrätt 338
V.6.3 Motivregi 341

Avd. VI

Förhållandet mellan tillskapare av programinnehåll samt dessas relationer till tredje man 348

Inledning 348

Kap. 1

VI.1 Enhetsverk 352

Kap. 2

VI.2 Gemensam upphovsrätt samt förhållandet mellan originalverks upphovsman och bearbetare . 354

Kap. 3

VI.3 Samlingsverk och 6 §-verk såsom kategorier för film- och TV-verk 364
Inledning 364
VI.3.1 Samlingsverk enligt 5 § URL 365
VI.3.2 6 §-verk 368
VI.3.3 Gemensam rätt för artister och för fotografer 373

Kap. 4

VI.4 Dubbelskapandeproblemet 374

Avd. VII

Ändring och bearbetning under programmets framställningsförlopp 381

Inledning 381

Kap. 1

VII.1 Skydd mot ändringar som gör intrång i ideell rätt enligt 3 § URL 382

Kap. 2

VII.2 Skydd mot icke medgiven bearbetning 387

Kap. 3

VII.3 Ändringsfrihet efter medgivande att bearbeta verk för programinnehåll 389

Deutsche Zusammenfassung 398

Citerad litteratur 411

Citerade rättsfall 425

Sakregister 428

Förkortningar 437

Inledning

År 1960 utfärdades den svenska lagen om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk (URL) samt lagen om rätt till fotografisk bild (FotoL). I tiden däromkring erhöll Danmark, Finland och Norge liknande lagar. Ett långvarigt gemensamt lagstiftningsarbete och en omfattande debatt i press och juridisk doktrin föregick.

URL skrevs för att kunna passa produkterna av den tekniska utveckling som ditintills skett och som då kunde förutses. Idag utgör film och TV såtillvida de mest fullständiga medierna för de prestationer vilka URL och FotoL avser, som båda medierna förmedlar intryck, vilka sätter oss i stånd att taga del av alla för syn och hörsel uppfattbara konstarter.

När auktorrättskommittén (AK) år 1956 avgav det betänkande som ledde till URL, befann sig TV i Sverige ännu på experimentstadiet. TV-program avsedda för allmänheten började här utsändas först under hösten 1956.[1]

I Frankrike, Storbritannien och Tyskland förekom reguljära TV-sändningar redan under mitten av 30-talet, men verksamheten avbröts av kriget och upptogs därefter först av Storbritannien 1946, Frankrike 1950 och Västtyskland 1952, medan Danmark började reguljära sändningar 1954. I USA har sådana sändningar pågått sedan 1939.

TV:s och films förmåga att i utsändning resp. visning förmedla bild och ljud är densamma för båda medierna, om man endast ser till det möjliga programinnehållet. Vad gäller programmets ljuddel är likheten med radion given. Utsändning som sätt att förmedla programinnehåll utgör ytterligare en förenande länk med radion. Av betydelse är även att den TV- och radioverksamhet som riktar sig direkt till allmänheten, i Sverige liksom ofta utomlands, handhas av samma företag för TV som för radio, med enhetliga intressen vad gäller utnyttjande av material för program samt programinnehåll. För TV:s programinnehåll har filmen

1) Orden utsända, utsändning etc. begagnas i avhandlingen omväxlande med sända och sändning. I radio- och radioansvarighetslagarna möter den kortare formen. Ordet "utsändning" användes i URL och FotoL och torde vara det vanligare i dagligt tal. Om begreppet TV-program, se nedan s. 32.

vartefter fått allt större betydelse, dels i form av vanlig film, dels i form av s.k. videobandupptagningar.[2]

Filmföretag och andra, som framställer film för utnyttjande i biograf eller eljest för andra ändamål än TV, här kallad *kinofilm*[3], har anledning räkna med att filmerna kan komma att sändas i TV. Många filmer framställes — antingen av de utsändande företagen, *TV-företagen*, eller av andra — uteslutande för att tillgodose TV:s programintressen, men de kan även användas för vanlig filmvisning. Sådana upptagningar för TV brukar dock kallas *TV-film*.[4] Även videoband användes för visning utanför TV-utsändnings ram. För marknadsförhållandena beträffande programinnehåll är det av betydelse att på detta sätt somliga program, som göres direkt för TV-bruk, tillkommer inom TV-företagen, medan andra framställes av utanförstående företag, här kallade *produktionsföretag*.[5] TV-företag och produktionsföretag kan dock naturligtvis även samverka som *programframställare*, i det att initiativet till och ansvaret för framställningen av programinnehållet i ett visst fall kan hänföras till dem båda.[6] Ansvaret kan också vara delat dem emellan.[7]

För programverksamheten i TV är det ofta betydelsefullt att kunna göra rent registrerande upptagningar av vad som skall utsändas eller av vad som utsändes, på videoband eller s.k. *telefilm*.[8] Syftet med upptagningarna är främst att möjliggöra utsändningar, som är tidsmässigt förskjutna i förhållande till inspelningstillfällena. Upptagningarna kan också tillkomma som kopiering av en för utsändning begagnad film. Upptagningar på film och videoband möjliggör repriser, arkivering och

---

2) Upptagning på videoband innebär att bild och ljud registreras på principiellt samma sätt som enbart ljud medelst en bandspelare. Om begreppen upptagning och inspelning se nedan s. 23 i not 12 resp. s. 33.

3) Uttrycket har hämtats från Unsgaard & Ivre s. 44.

4) Jfr art. 2 första st. UtbK: "varje för television avsedd upptagning av bild eller av bild och ljud"; se Straschnov i DdA 1959 s. 43 sp. 2.

5) Eftersom avhandlingens tonvikt ligger på TV-frågor kommer ordet "TV-företag" att begagnas oftare än "radioföretag". Sistnämnda ord är det allmännare och det som här i landet för båda slagen användes i radiolagen. URL begagnar båda uttrycken.

6) Jfr definitionen av programframställare i art. 2 andra st. UtbK, och av framställare av filmverk i art. 17 första st. FrURL.

7) Se kritiken vid 1967 års Stockholmskonferens av förslag till en bestämning av framställarebegreppet för BK, svarande mot de i föregående not nämnda bestämningarna; se S/I/PV/No. 10, beträffande den föreslagna art. 4 sjätte st.

8) Terminologin på området varierar ganska kraftigt. Stundom användes ordet "telefilm" för vad som här kallas "TV-film". Jfr nedan s. 245.

efterkontroll samt underlättar programutbyte med andra radio- och TV-företag. Upptagningstekniken tjänar också programarbetet genom att möjliggöra redigering av bild- och ljudinnehåll i betydligt större omfattning än som kan förekomma vid direkt utsändning i s.k. *live-program*, d.v.s. sådana program där utsändningsinnehållet icke upptagits på film, videoband etc. inför utsändningen. I regel går det icke att urskilja om vad som visas på bildrutan i en TV-mottagare är direktsänt, upptaget på film eller upptaget på videoband. Olikheter mellan vad som lämpligen kan visas i TV resp. i en biograf kan sammanhänga bl.a. med de konstnärliga uttrycksmöjligheterna för medierna, miljön för upplevelsen av det förmedlade och bildytans storlek.

Det anförda må räcka till belysning av det nära praktiska sambandet mellan TV, film och radio.

TV:s tillkomst och utveckling har ställt åtskilliga frågor rörande filmens och radions i vid mening upphovsrättsliga reglering i en särskild dager och skapat problem att anpassa rättsliga ställningstaganden, som skett utan hänsyn till TV, så att aktuella intressen får en ändamålsenlig rättslig avvägning. Med "upphovsrätt i vid mening" och liknande uttryck avser jag även utövande kostnärers rätt samt fotorätt.

Utomlands föreligger en omfattande, för att icke säga närmast oöverskådlig litteratur om *upphovsrätt och film*, och åtskilliga problem har belysts i rättspraxis. De nordiska bidragen inom doktrinen är varken många eller — utom vad beträffar Lögdbergs arbete "Auktorrätt och film" — särskilt omfattande. Antalet publicerade domstolsavgöranden är obetydligt.

Diskussionen om *upphovsrätt och radio*, som stundom har förts med stor intensitet utomlands, har huvudsakligen gällt frågor, som nu i Sverige och flera andra länder förlorat aktualitet genom ny lagstiftning, t.ex. om utsändningsrätts infogande under lagar som tillkommit innan radio började begagnas för utsändningar till allmänheten, om radioföretags skydd mot att dess utsändningar utnyttjas av andra utan tillstånd etc. Vittspännande juridiska diskussioner om sådana frågor upptar åtskilligt sidomfång i litteraturen, men får numera anses höra hemma i rättshistorien. I Norden har radiorätten ägnats föga intresse i litteraturen före URL och dess motsvarigheter i grannländerna.

TV-rätten, uppfattad som televisionens rättsgebit inom den tidigare

omtalade ramen av upphovsrätt etc., vann sitt verkliga beaktande först efter 1950-talets mitt. Dessförinnan förekom — på något undantag när — endast vad som må anses som mindre och strödda bidrag. Man påträffar dock redan från 30-talet en ganska omfattande tidskriftsdiskussion utomlands kring enskilda TV-rättsliga problem i tyskspråkig litteratur (GRUR, Ufita, Archiv für Funkrecht), och upphovsmannaorganisationerna var redan vid mitten av 30-talet väl varse flera av de problem som TV kunde skapa för upphovsmännens tillvaratagande av sina intressen.[9]

TV:s förmåga att förmedla allt som kan uppfattas som ljud eller bild borde dock ha kunnat föranleda mer ingående behandling av mediet i AK:s betänkande av år 1956 (SOU 1956: 25) än vad som blev fallet. I själva verket påträffar man uttalanden om TV på endast fåtaliga ställen i betänkandet. Mediets stora betydelse för utnyttjande av upphovsrättsliga, fotografiska och i vidare mening konstnärliga prestationer, såsom musikers och skådespelares, förefaller ha varit mer anad än insedd. Under lagförarbetenas fortsatta förlopp synes man bättre ha kommit till insikt om hur TV påkallade särskilda hänsyn. Flera ändringar i lagförslagen vittnar härom; icke minst gäller detta FotoL.

Förekommande monografisk litteratur behandlar i regel TV såsom en form för utnyttjande av film. I detta arbete kommer en annan *utgångspunkt* att väljas. TV, och då närmare bestämt *TV:s programinnehåll* såväl i upptagning som i utsändning, kommer att ställas i fokus.[10] De problem av i vid mening upphovsrättslig natur som uppkommer vid TV är helt naturligt i stor utsträckning av samma slag som de som behandlas inom filmrätten. En diskussion av TV-rättsliga problem kan därför i många fall i avsevärd mån med tillfredsställande resultat hämta sitt material därifrån, och resultaten kan vara direkt överförbara på resonemang om film, vilka rör utnyttjanden därav också utanför TV-gebitet. Den övervägande delen av det programmaterial som TV använder utgöres av sådant som upptagits på film eller band enligt vad som nyss nämnts.[11] Live-program upptar f.n. i Sverige endast

9) Se Brysselhandl. s. 514 f.
10) Ordet "programinnehåll" kommer också att utnyttjas för vad som över huvud finnes på film, även när filmens förekomst i just TV-program icke är av särskild betydelse för framställningen.
11) Om termerna "programinnehåll" och "programmaterial", se även nedan s. 33.

en mycket liten del av den totala sändningstiden i TV, och utgöres huvudsakligen av dagsaktualiteter, intervjuer, sportutsändningar samt showprogram (sällan). Gemensamt för film och TV-program i allmänhet, vare sig programmen utsändes medelst en upptagning på film — videoband eller ej, är att vad medierna återger icke sällan på ett dem emellan likartat sätt avviker starkt från vad andra medier (tavlor, skulpturer, bokexemplar etc.) kan förmedla eller från vad som kan förekomma i andra former.[12] Både film och TV-program präglas av mediernas audiovisuella gestaltningsförmåga. Såväl film som TV-program är resultat av många personers arbete. Somliga av de personer som står bakom slutprodukten har varit verksamma med dess litterära förstadier eller eljest med förberedande uppgifter, medan andras insatser har gällt själva filmen eller programmet, sådant det framträder i slutprodukten. Konstnärligt syftande insatser förenas med tekniskt motiverade prestationer. Motsvarande "flätning" av arbetsinsatser med motsvarande typ av resultat påträffar man i övrigt endast i ljudradion (med de inskränkningar som är karakteristiska för detta medium) och i någon mån i resultat av sceniskt arbete.

De för film- och TV-medierna gemensamma rättsliga problem som uppstår hänför sig i synnerhet till följande frågor. Vad grundar upphovsrätt? Vem skall betraktas som upphovsman? Vilket sakligt underlag behöver en befunnen upphovsman i olika situationer kunna påvisa för att anses vara berättigad gentemot utnyttjare av vad han skapat eller bidragit till att skapa? Vilket är det inbördes förhållandet mellan dem som åstadkommit produkten och vilket är deras förhållande visavi utomstående? Likheten mellan film- och TV-medierna föranleder i flera avseenden frågan i vad mån den rättsliga särreglering som i vissa fall kan konstateras för film skall vara vid givna objektsbestämningar tillämplig på även icke filmade TV-program eller delar därav.

Skälen till att det har synts lämpligt att här sammanföra frågor från dessa problemkretsar till en framställning med TV i centrum är framförallt att TV numera är en form för utnyttjande av film, som till sin ekonomiska, kulturella och sociala betydelse är minst sagt

12) Med "upptagning" avses i denna avhandling fixering. När det kan vara av vikt att skilja mellan ordets användning för upptagningsprocessen å ena sidan och materialet (fixatet) å den andra, kommer detta att särskilt anmärkas i texten.

jämförbar med annan visning av film och att TV-förfarandet kan rymma utnyttjande av samma material som filmen, antingen från film eller i live-utsändning.[13] Måhända är heller icke den dag avlägsen, då biografer och andra lokaler för allmänheten regelmässigt mottar sina program via tråd från t.ex. regionala centraler, för förmedling av allt vad film och TV kan erbjuda, vare sig det kommer direkt från TV-kameror, eller från någon form av upptagning. Regleringen av rätten till TV:s programinnehåll bör bedömas även med sådana perspektiv i sikte. Den filmrättsdiskussion, som endast ansett TV vara ett sätt att förmedla film eller som över huvud icke beaktat TV, har utgått från filmremsan som ett materiellt underlag för visade bilder och eventuellt ljud. Upphovsrätten fäster enligt vanligen förhärskande uppfattning icke i första hand avseende vid arten av ett verks materiella underlag. Valet av TV:s programinnehåll som saklig utgångspunkt ger, genom att ett materiellt underlag icke förutsättes, en systematiskt sett allsidigare utgångspunkt för studium av för film och TV gemensamma, i vid mening upphovsrättsliga problem.

Huvudföremålet för avhandlingen är de förutsättningar för upphovsrättens funktion beträffande programinnehåll i TV vilka gives av *allmänna regler om upphovsrättsliga objekts- och subjektsförhållanden,* i beaktande även av motsvarande fotorättsliga förhållanden och sådana som sammanhänger med utövande konstnärers rätt enligt gällande allmänna regler. Avhandlingen behandlar sålunda icke primärt innebörden av enskilda befogenheter, t.ex. rätt att filma, utsända, framföra etc., eller undantag från dem, såsom frihet att företa citat, göra efemära upptagningar etc. Då innebörden av befogenheter och undantag därifrån beröres sker det för att belysa sammanhangen inom de problemkretsar som utgör avhandlingens huvudföremål eller för att klargöra effekten av ståndpunktstaganden i frågor rörande nämnda objekts- och subjektsförhållanden.

Som bakgrund till studiet i avhandlingen av de upphovsrättsliga objektsproblemen och därtill anknytande frågor har tjänat en undersökning, som jag redovisat i en artikel i TfR 1968 s. 401 ff. med titeln "Verksbegrepp och upphovsrätt". Syftet med artikeln var att klarlägga vad som avses vid tal om verk i upphovsrättslagstiftningen samt i

13) "la télévision est une somme, une synthèse de plusieurs moyens d'expression", Cazeneuve & Oulif s. 90.

rättsavgörande omdömen över upphovsrättsligt grundade anspråk, sedan jämförelse skett mellan litterära och konstnärliga egenskaper i skilda företeelser, såsom exemplar, framföranden, utsändningar etc. I artikeln undersöktes sålunda på vad sätt de upphovsrättsliga reglerna gestaltar ett krav på likhet eller olikhet under ordet "verk" såsom reglernas objektsord för tillämpning av rättsföljder och för regelanvändningen i allmänhet. Artikeln kan sägas ge ett teoretiskt underlag för den syn på verks funktion av rättsobjekt vilken kommer till uttryck i avhandlingen och för vilken i artikeln förekom uttrycket "egenskapsverket". Se artikeln samt nedan s. 42 f.

Avhandlingens titel och vad här redan anförts antyder en begränsning till vissa problem som rör TV:s programinnehåll. De programinnehåll som kommer att behandlas i avhandlingen är, om annat icke anmärkes, sådana som är avsedda att efter utsändning mottagas av allmänheten, antingen direkt eller via förmedling av annat TV-företag än det först utsändande.[14] Framställningen begränsas emellertid icke till att behandla frågor som kan ha avseende på programinnehållet endast med sikte på att finna lösningar för TV-gebitet. Många problem som upptages till studium har långt allmännare räckvidd, och de kan icke behandlas med rättvisande resultat utan att blickvinkeln vidgas. Detta är fallet särskilt med den till "verk", "framförande av verk" och "fotografisk bild" anknutna rättsobjektsproblematiken. Flera för rätten till TV:s programinnehåll grundläggande problem — och bl.a. de nu antydda — är dessutom ännu så relativt föga utredda att försök till svar på detaljfrågor lätt skulle te sig otillräckligt grundade, om de framställdes som om deras allmänna bakgrund vore bekant.

Den praktiska betydelsen sinsemellan av de problem som kan uppkomma i samband med TV vid tillämpning av de lagar som reglerar upphovsrätt etc. är svår att väga. Marknadsstrukturen gör att åtskilliga frågor knappast kan äga annan än teoretisk betydelse, om med teoretisk betydelse i motsättning till praktisk menas att enskilda, domstolar m.fl., som har att i en eller annan mening nyttiggöra rätt av angivet slag för sig eller andra, icke kan tänkas behöva söka svar på dem. Åtskilligt är här och utomlands reglerat genom avtal mellan organisationer, som företräder upphovsmännen och TV-företagen. Ofta har

14) Syftet med framställningen motiverar dock icke att denna avgränsning göres snäv. Den kan vara av upphovsrättslig betydelse vid t.ex. s.k. "closed-circuit"-utsändningar på utställningar eller liknande och i många andra sammanhang, men den lämnas här utan närmare precisering.

TV-företagen i flera länder sinsemellan samrått, innan de undertecknat avtal eller utarbetat förslag till avtalsbestämmelser. Parterna är regelmässigt icke villiga att låta ekonomiska obetydligheter leda till rättstvist. Detsamma gäller den från TV-företagen fristående filmbranschen. Icke sällan bestämmes TV-sidans uppfattning av vad som anses lämpligt ur t.ex. de till Eurovisionen anslutna TV-företagens synvinkel. Upphovsmän kan vara så bundna i förhållande till varandra att en enskild bland dem — även om han skulle vilja — icke kan tänkas föra vissa frågor till rättslig prövning på egen hand.

Avtal mellan TV-företagen eller filmföretagen och upphovsmannaorganisationerna eller andra organisationer på området äger ofta så stor omfattning i sak och gäller så stora belopp att det vore ogörligt att ens till förhandlingar ta upp problem som måste te sig speciella i förhållande till de frågor som avtalen brukar omfatta. Problemen måste som regel ha ett klart ekonomiskt-praktiskt intresse för parterna eller gälla ideella intressen av betydande styrka, för att leda till uttryckliga ställningstaganden i avtalstext.

De rättsfrågor som avhandlingen berör kommer att studeras utan särskilt beaktande av vad som må vara angelägna problem för skilda intressenter. Ämnesområdet är så föga studerat i nordisk rätt att det har förefallit vara motiverat att koncentrera undersökningen till ett antal problemområden, som kan sägas ha karaktär av allmän bakgrund till upphovsrätten beträffande TV:s programinnehåll.

De i vid mening upphovsrättsliga befogenhetsförhållandena regleras, när det gäller TV, i stor omfattning av avtal av mer eller mindre utpräglad standard- eller typkaraktär vad beträffar enskilda rättsinnehavare. I avhandlingen utredes i vissa hänseenden den bakgrund av allmänna regler i lag och rättspraxis mot vilken dessa och andra avtals innehåll skall fungera. Emellanåt förekommer hänvisningar till avtal, som jag har haft tillgång till. Det har emellertid icke varit möjligt att under avhandlingsarbetet hålla en samling av förekommande avtalstyper för berörda områden aktuell annat än för vissa avtalsområden. I anledning därav och med hänsyn till bl.a. avtalens merendels skiftande och icke sällan snabbt föränderliga karaktär samt deras beroende av parternas rådande förhandlingsläge, där TV-monopol för ett företag spelar en avsevärd roll[15], har det icke bedömts lämpligt att

15) Se Chesnais i RIDA 57 (1968) s. 145.

genomgående eller systematiskt söka redovisa avtalsmaterial. Även om det för närvarande endast finnes ett företag i landet, som har rätt att permanent företa sådana TV-utsändningar som här skall behandlas och det vore möjligt att i åtskilliga hänseenden redovisa innehåll i dess aktuella avtal[16], så måste observeras att programinnehållet i stor omfattning härrör från film av produktionsföretag och från andra källor utanför det utsändande företaget, varför t.ex. tidigare avtal beträffande sådant material kan förorsaka avsteg från det utsändande företagets standarder.

Förekommande avtalsformuleringar är icke sällan av den art att det är oklart hur de vid tolkning bör anses förhålla sig till uttryck och termer som begagnas i lag, lagförarbeten, rättspraxis eller rättsvetenskapliga arbeten. Det har emellertid här uppfattats som en angelägnare uppgift att söka klargöra terminologi av angivet slag än att söka kommentera påträffade fall av oklarhet på avtalsmarknaden. Sådana oklarheter kan för övrigt bero av medveten underlåtenhet i kompromissens tecken att förtydliga avtalsinnehållet eller av andra, icke sällan otillgängliga eller osäkra omständigheter. Ett ytterligare skäl att ställa de allmänna reglerna i centrum, med visst bortseende från existerande avtal, är att en betydande mängd material, som utnyttjas i programinnehåll eller skulle kunna användas där, tillkommit utan att dess upphovsmän gjort sig tillräckligt underrättade om de juridiska omständigheterna. I vissa fall saknas sålunda uttryckliga avtal. Det gäller då icke sällan film av enklare slag, som likväl kan ha t.ex. konstnärlig eller dokumentär karaktär. Ofta tillkommer insatser för produkter av dessa slag i något slags tjänste- eller uppdragsförhållande, som kan ha betydelse för vederbörandes upphovsrätt eller annan, här avhandlad rätt.

Framställningen syftar icke till att vara i egentlig mening komparativrättslig. Det utländska material som beaktas är huvudsakligen nordiskt, franskt, engelskt och västtyskt (tyskt). Härjämte kommer den internationella reglering som gäller på området, och då särskilt Bernkonventionen för skydd av litterära och konstnärliga verk (BK) att uppmärksammas. Svensk TV hämtar en betydande del av sitt programmaterial från övriga Norden, Frankrike, England och Tyskland. Detta

16) SR har välvilligt ställt till förfogande det avtalsmaterial som distribueras inom företaget till dess tjänstemän och som sammanförts till två s.k. avtalspärmar.

har emellertid icke varit ett avgörande skäl vid avgränsningen av vilka rättssystem som här beaktas. Icke minst regleringen i Förenta Staterna hade i sådant fall förtjänat att beaktas. Avgörande för urvalet har i stället varit att de franska, engelska och tyska rättssystemen förtjänar att särskilt uppmärksammas på grund av deras betydelse för rättsvetenskaplig och rättspolitisk diskussion om upphovsrättsliga och angränsande frågor såväl i Sverige som i andra länder och för den vikt som deras regler måste tillmätas vid allt arbete på utformning av konventionsrätt och vid tillämpning därav. Det må också anföras att ingen av de franska, engelska eller tyska upphovsrättslagarna (vad gäller de två sista i deras slutliga skick) kunnat beaktas av AK, som eljest redogör för viss utländsk rätt i anslutning till de föreslagna stadgandena.[17] Den franska lagen bär årtalet 1957, den engelska 1956 och den tyska 1965. Likheterna mellan de under nordiskt samarbete utarbetade upphovsrättslagarna i de nordiska länderna har gjort att det tett sig självklart att använda material från Danmark, Finland och Norge.

Såväl avhandlingens ram som den förekommande litteraturens art och omfattning har gjort det omöjligt att ens tillnärmelsevis redovisa materialet från de utländska rättssystemen med anspråk på fullständighet för berörda frågor. Av samma skäl har det tett sig föga önskvärt att utvidga kretsen av rättssystem för komparation, även om det avgörande skälet för att t.ex. icke annat än undantagsvis beröra italiensk rätt (som dock givit intryck av att kunna vara uppslagsrik) har varit språksvårigheter.

BK:s materiella regler gäller ännu för Sverige i den lydelse som överenskoms i Bryssel 1948. Vid Stockholmskonferensen 1967 företogs ett flertal ändringar i konventionstexten beträffande dessa regler. Ändringarna kan bli av betydelse för rätt till TV:s programinnehåll, såväl i utsänt som i upptaget skick. Eftersom det för närvarande icke kan bedömas när och i vad mån Stockholmstexten i angivna hänseenden kommer att bli gällande text för Sverige och de övriga länder vilkas rätt här behandlas, kommer hänvisningar i avhandlingen till BK att — om annat icke angives — avse Brysseltexten, som godkänts[18] av

17) För urvalsprinciper härvidlag redogör kommittén på s. 58. Det kan tyckas anmärkningsvärt att fransk rätt beaktats så föga i betänkandet.
18) Om begreppet "godkänna" se Karnell i NIR 1968 s. 173.

samtliga dessa länder, och som således dem emellan utgör bindande text.

Avhandlingens avgränsning till att förutom upphovsrätt i vissa hänseenden gälla just utövande konstnärers rätt och fotorätt, d.v.s. rätt till fotografisk bild, motiveras av att rättsanspråk, grundade på någon av de tre typerna, kan resas med avseende på samma moment i ett TV-program och att de alla avser programinnehållet. Det som utsändes kan exempelvis vara ett foto som föreställer en känd skådespelare, som i en roll spelar mot bakgrunden av modern konstnärlig dekor. TV-bilden kan återge en person som mot en fond, innehållande en fotografisk bild av en politiker, ritar en karikatyr av honom, ackompanjerad av marschmusik. Situationer av detta "blandade" slag är legio i TV-program och aktualiserar tillämpning av regler om vad som för den ene eller andre i hans egenskap av rättssubjekt kan motivera upphovsrätt eller annan rätt och om förutsättningarna att i förhållande till övriga intressenter göra rätt gällande.

Som ytterligare skäl för avgränsningen till de tre rättsområdena förtjänar nämnas att gränserna mellan dem är i viss mån flytande. Man kan således ha anledning att ifrågasätta, om icke en skådespelare stundom skall vara att anse som upphovsrättsligt skyddad för insatser i sitt skådespelararbete, trots att man, med någon förenkling, kan säga att hans yrkeskategori har erhållit sitt eget rättsskydd, här som i flera andra rättsordningar. Regissörer och producenter av TV-program intar i vissa hänseenden ett slags mellanställning mellan de typiskt upphovsrättsligt berättigade och dem som reglerna om utövande konstnärers rätt närmast kan tyckas vara skrivna för. Fotografer kan i flera länder åtnjuta vanligt upphovsrättsskydd.[19]

Genom begränsningen till rättsfrågor med programinnehållet som föremål hålles *objektskategorierna* utsändning och upptagning utanför fokus i framställningen. De kommer ändock att ha viss betydelse för somliga delar därav.[20]

De frågor som berör ideell rätt behandlas i avhandlingen med återhållsamhet. En diskussion av sådana problem beträffande film och TV

---

19) Frankrike och Tyskland är bland dem. Den engelska Copyright Act, 1956, räknar visserligen fotografi till de konstnärliga verken, men rättens utformning avviker i vissa grundläggande hänseenden från tysk och fransk rätt.

20) Av särskilda skäl kommer de att givas en framträdande roll i presentationen av Bernkonventionens Brysseltext; se nedan s. 127.

kan väntas komma att föreligga i en kommande del av Strömholms arbete Le droit moral de l'auteur, varav del I och II: 1 utkommit.

I avhandlingen beaktas endast undantagsvis de förhållanden som kan bli aktuella genom att lagar som efterträtts av senare lagstiftning alltjämt kan vara tillämpliga i vissa fall.

Vad som eventuellt kunnat utgöra material för avhandlingen, men som icke funnits tillgängligt för mig före den 1 december 1969 har ej utnyttjats i framställningen.

Avhandlingen är uppbyggd kring ett antal huvudämnen, behandlade i skilda avdelningar. *Avd. I* ger en kort introduktion till hur TV-program tillkommer och vissa terminologiska preciseringar. I *Avd. II* göres ett försök till bestämning av vad som enligt regler om upphovsrätt och om utövande konstnärers rätt utgör rättsobjekt i TV:s programinnehåll. *Avd. III* presenterar BK:s regelsystem samt de franska, engelska och tyska regelsystemen i vad de speciellt avser film och TV. Huvudsaklig systematisk likformighet har eftersträvats vid behandlingen av de nationella reglerna. En särskild sammanfattning av resultaten beträffande utländsk rätt har därför icke ansetts erforderlig. *Avd. IV* behandlar frågan i vilken utsträckning och hur FotoL:s och URL:s objektskategorier för yttre form, "filmverk", "sceniskt verk" etc., är tillämpliga beträffande programinnehållet. I studiet av URL är särskilt filmverksbegreppet föremål för ingående undersökning. I *Avd. V* studeras frågor om vem som skall anses såsom upphovsman till programinnehåll. *Avd. VI* upptar frågor om förhållandet mellan de personer som medverkat till skapande av programinnehåll i den mån förhållandet icke bestämts av avtal samt om nämnda personers förhållande till tredje män. Slutligen behandlas i *Avd. VII* några frågor om ändring och bearbetning av verk vilka rör förhållandet mellan upphovsmän och programframställare under framställningsförloppet.

Avd. I

Televisionens programinnehåll — framställningsförloppet

Den följande redogörelsen syftar till att översiktligt redogöra för de moment i televiseringsteknik och produktionsteknik som kan vara av betydelse för den fortsatta framställningen och för den där begagnade terminologin.[1]

Med *television* (TV) kommer i den fortsatta framställningen tekniskt sett att avses elektrisk överföring av bilder som kan vara rörliga, trådlöst eller per tråd, med eller utan tillhörande ljud.[2] Uttrycket "rörliga bilder" är egentligen missvisande, men torde i den grova allmänna bestämningen kunna begagnas utan risk för att orsaka missförstånd. Det är icke bilderna som är rörliga. Bildelement ger i

---

1) För granskning av utkast till detta avsnitt vill jag rikta tack till A. Sanfridsson och H. Unsgaard, SR.

Televisionens fysik och teknik behandlas i populärvetenskaplig form av Fink & Lutyens i "Bakom TV-rutan" (Stockholm 1960) och utförligare t.ex. i Sturley, Sound and Television Broadcasting, General Principles (London 1961). Sistnämnda arbete utgör dessutom en omfattande och klar framställning över TV:s produktionsteknik; se därom även Stasheff E. & Bretz R.: The Television Program. Its Direction and Production (4 uppl. New York 1968) och samme Bretz: Technics of Television Production (London 1962). Den tekniska utvecklingen beträffande apparatur av olika slag har lett till att vissa detaljuppgifter i angiven litteratur nu ter sig föråldrade eller ofullständiga. Som bakgrund för denna Avd. I och för rättsfrågorna i avhandlingen saknar emellertid sådana förändringar betydelse. Utvecklingen på området sker snabbt, men berör icke främst de förhållanden som verkar bestämmande på hur programinnehållet tillkommer utan fastmer dess rent tekniska förutsättningar (ex. färg-TV) eller förmedling (ex. satellit-TV). TV:s produktionsmetoder (studioproduktion, filmproduktion etc.) behandlas utförligt i 1960 års radioutrednings betänkande, SOU 1965 : 20 s. 310 ff. I SR:s årsböcker kan man följa den tekniska utvecklingen inom detta företag.

2) Jfr SOU 1954:32 s. 9. Den nordiska upphovsrättslagstiftningen innehåller ingen bestämning av ordet. Den engelska Copyright Act, 1956, avser med "Television Broadcast" "visual images broadcast by way of television, together with any sounds broadcast for reception along with those images" (Sect. 14 mom. 10) och preciserar med sect. 14 mom. 6 att "television broadcasts, in so far as they consist of visual images" skall anses föreligga vid "any sequence of images sufficient to be seen as a moving picture".

den sammanställning som förekommer intryck av rörelse. Det har icke funnits anledning att här särskilt behandla förhållandena vid färgtelevisering.

Den bild som visas på TV-rutan i en mottagarapparat uppkommer genom att en elektronstråle passerar genom ett vertikalt och ett horisontellt magnetfält i mottagarapparatens bildrör på så sätt att den kommer att svepa över hela apparatens bildskärm (avsökning). På en sekund uppbygges därigenom, med det TV-system som användes i de flesta europeiska länder, längs 625 horisontella linjer 25 kompletta bilder. Bildantalet bestämmes av att avsökningen måste anpassas till ögats tröghet (den s.k. stroboskopiska effekten), så att de skilda bildmomenten skapar intryck av kontinuerlig rörelse. För att på motsvarande sätt hindra ögat att urskilja de olika rörelsefaserna visas vid film 24 stillbilder efter varandra.[3] För att i TV minska det bildflimmer som ändock uppstår och för att förbättra uppfattningen av objekt i rörelse är mottagaren konstruerad för så kallad radsprångsavsökning, d.v.s. elektronstrålen träffar endast varannan linje i första svepet för att sedan återvända och utfylla de återstående linjerna.[4] Genom att intensiteten hos elektronstrålen varieras av den elektroniska signalström som mottagaren erhåller, skiftar ljusstyrkan från de olika bildelementen. Ljudet alstras som i radio. Bild- och ljudsignaler når mottagaren på samma kanal och behandlas samtidigt i mottagaren.

Vad som sker i mottagaren är betingat av vad som tilldrar sig under *TV-förfarandet*. Därmed kommer i fortsättningen att avses den verksamhet varunder bild och ljud bestämmes och prepareras för utsändning intill dess bild och ev. ljud har lämnat TV-företagets programkontroll eller dess motsvarighet[5], eller upptagits för oförändrad utsändning. *TV-program* utgör sålunda TV-förfarandets resultat. Ljusvariationerna på mottagarskärmen har visserligen sitt ursprung i det ljus som återkastas av de föremål som utsändningen avser, liksom även ljudet i mottagaren har sitt ursprung i de ljudvågor som alstras av röster, musikinstrument etc. inför mikrofonen. Men mellan ur-

---

3) Genom val av 25 bilder/sekund för TV har bildtakten anpassats till vår vanligen förekommande 50-perioders växelström; se Fink & Lutyens s. 71.
4) TV sänder alltså egentligen 50 olika, varandra parvis kompletterande bilder per sekund. Härigenom kan dubbelt så hög rörelsehastighet som vid 25 successiva bilder tillåtas innan rörelsen uppfattas som ryckig.
5) Se nedan s. 39.

sprunget och mottagaren ligger dels bearbetning av teknisk och annan, t.ex. konstnärlig, art (urval, klippning, sammanställning m.m.) under TV-förfarandet och dels teknisk påverkan under själva utsändningsförloppet, d.v.s. den period som åtgår för bildelement och ljud att nå mottagarantennen från det att det givits form av radiovågor i sändarantennen.

Av framställningstekniska skäl kommer härefter de olika momenten i bildens och ljudets förmedling till allmänheten från inspelning till mottagning att läggas till grund för en uppdelning på skilda fenomen:
Motivfakta: Faktorer i den verklighet som kan konstateras före inspelning.[6]
Inspelningsfakta: Vad som är eller har gjorts till föremål för *inspelning*, d.v.s. vad som "går in i" kameror och mikrofoner eller annan apparatur och därigenom tekniskt beredes för utsändning, t.ex. genom överföring från ett ljud- eller bildband till ett annat.[7]
Sändningsfakta: Vad som förmedlas eller skulle kunna förmedlas till utsändning av den som programtekniskt ombesörjer TV-förfarandet, d.v.s. vad som når den som, likaså tekniskt sett, svarar för att utsändning sker. Komplex av sändningsfakta kommer således att bilda det utsändningsinnehåll varav TV-program består i form av radiovågor.
Mottagningsfakta: Vad som når mottagarantennen och som man kan taga del av från en mottagare.

TV-förfarandet avser således urval och anordnande av motivfakta samt behandling av inspelningsfakta. Motiv-, inspelnings- och sändningsfakta kan, vart slag för sig eller tillsammans, omtalas som *programinnehåll*. Motivfakta samt inspelningsfakta — i upptagning eller ofixerade — som användes för det färdiga programmet utgör *programmaterial*.

Den följande redogörelsen omfattar sådana omständigheter som normalt föreligger vid programframställning i radioföretag med tillfredsställande tekniska resurser och anknyter i stora drag till förhållan-

---

6) Med "verklighet" menas naturligtvis icke här att faktorerna måste återge något annat på ett riktigt sätt. Om ett foto som ingår i programrekvisita rätt återger sitt motiv är alltså utan betydelse för denna bestämning.
7) Ordet "inspelning" användes endast för den process som antytts i texten och således icke såsom synonym till upptagning. I 25 § URL förekommer dock uttrycket "inspelning av televisionsprogram" i betydelsen av upptagning, se KProp 17/1960 s. 167.

dena hos SR. För att omfatta så många av de väsentligaste, för TV-arbetet särpräglade momenten som möjligt tages till utgångspunkt förhållandena vid program som inspelas i studio med TV-kameror eller, som de även kallas, elektronkameror. Vanligen sker numera upptagning av vad som inspelas. Utsändning sker sedan medelst upptagningen, som kan ha bearbetats i olika hänseenden inför utsändningen. Vad som nedan beskrives föregås regelmässigt av ett omfattande planeringsarbete med iordningställande av de erforderliga resurserna för programmet. Arbetet med att utarbeta t.ex. dialog, scenanvisningar, scenografi, koreografi, anvisningar för kameraarbetet eller för inpassning av på förhand upptagna element, regi etc. kan i beroende av programmets art ta avsevärd tid i anspråk och kräva insatser av en mängd personer. Detsamma gäller anskaffning och iordningställande av rekvisita, såsom dräkter, masker, interiörer, utförande av teckningar, målning av kulisser etc. Reparationsarbetet kan också vara omfattande, icke minst vad avser samordning av koreografi och regi med ljussättning samt ljud- och kameraarbete.

TV-kameran innehåller ett kamerarör (flera vid färg-TV) i vilket ljus från motivet omformas till de elektriska impulser som behöves för att så småningom åstadkomma de ljusvariationer i mottagarens bildrör vilka svarar mot ljuset från motivet. Kameran är försedd med sökare, där "TV-fotografen", kameramannen, ser den bild som kameran kan spela in. Ibland kan kameran dessutom vara så utrustad, att sökaren kan ta in bildflödet från en annan kamera, vilket underlättar t.ex. mixning av två kamerabilder. Med hjälp av objektiv med variabel brännvidd eller genom att välja bland flera olika objektiv, som samtidigt finnes i beredskap på kameran, kan kameramannen t.ex. vid en given kameraplacering välja helbilder eller närbilder av ett motiv. Kamerans elektriska funktioner är förbundna med ett kontrollbord i den s.k. kamerakontrollen; varje kamera har sin kontrollapparatur, men en tekniker övervakar ibland flera kameror. Kameramannen, som kan biträdas av kameraassistenter, svarar normalt icke självständigt för vad kameran skall spela in utan ledes i sitt arbete via en kommandotelefon, som står i förbindelse med programproducenten och dennes biträde, scriptan (eng. production secretary), i bildregirummet. Därifrån gives anvisningar om vad som skall inspelas, hur kameran, som i regel är monterad så att den är rörlig, skall flyttas i förhållande

till motivet etc. Objektiv med variabel brännvidd kan fjärrstyras på så sätt att bildvinkeln kan ställas in av producenten eller av tekniker i kontrollrummet. Vid sändningar från studio begagnas ofta tre till fyra kameror samtidigt. Av dessa svarar i regel en i taget, omväxlande, för den utgående bilden, d.v.s. den som förmedlas till utsändning, när icke filminslag eller annat på förhand upptaget programmaterial inpassas i programmet. Sådana inpass kallas *"inserat"*. Vid s.k. trickmixning samt t.ex. upp- och nedtoning av bilden kan flera kameror samtidigt svara för utgående bild.

Den artificiella belysning som erfordras kommer från strålkastare, vilka närmast dirigeras från ljuskontrollrummet, varifrån en belysningstekniker kan tända, släcka och reglera ljusstyrkan på belysningsenheterna enligt på förhand uppgjord plan och på den tekniske ledarens eller, mera sällan, producentens direktiv.

Mikrofonerna väljes för det aktuella behovet. De kan t.ex. vara fasta eller rörliga. De rörliga kan vara monterade på mikrofonstativ som utgöres av vagnar med långa bommar, som möjliggör flyttning av mikrofonerna, så att de icke behöver komma i kamerornas väg. Ljudet kan självfallet även härröra från band- eller skivspelare utan mellanliggande uppspelning inför mikrofon.

Ljudsignalerna kontrolleras vid ett kontrollbord i ljudkontrollrummet av en ljudtekniker, så att kvalitet och styrka blir de som kräves, vare sig ljudet sedan vidarebefordras till utsändning eller till någon anordning för upptagning. Här kan också ljud från mikrofoner blandas med effektljud från band eller grammofonskivor eller omväxlas med sådant ljud. Som term härför kommer fortsättningsvis för att möjliggöra en enkel terminologisk åtskillnad till "inserat" — som icke avser blott ljud — att användas ordet *"inskott"*.[8]

All den verksamhet som nu berörts beror ytterst av vad som tilldrar sig i bildregirummet. Vid en studiosändning befinner sig där vanligen programmets producent, en scripta, en mixer-tekniker (även kallad "bildmixer" — här fortsättningsvis kallad "mixare" eller "mixer"), och en chefstekniker. Den sistnämnde kallas i regel TOM (eng. "Technical

---

8) Vid sådan uppspelning av på förhand inspelat ljud som benämnes "play-back" kan uttrycket sägas passa mindre väl. Med play-back avses att en uppträdande person, med eller utan eget ljud och utan att någon mikrofon är inkopplad, följer ljudet från upptagningen t.ex. med läpparna eller med fingrarna på ett musikinstrument. Play-back kommer här att omtalas med sin egen term.

Operation's Manager"). I bildregirummet finnes ett regibord, varifrån man kan iaktta en mottagare, s.k. monitor, för varje kamera som användes i programmet, en annan för eventuella filminslag eller stillbilder samt åtminstone ännu en för den utgående bilden. En ytterligare monitor kan visa den bild som mottages från sändare. Genom en glasvägg kan man från bildregirummet följa vad som tilldrar sig i studion.

Programproducenten är programtekniskt ansvarig för hela produktionsenheten, även om han delegerar vissa uppgifter, t.ex. överinseendet över ljus och ljud, till chefsteknikern. Då live-sändning eller sändning med blandat innehåll av på förhand upptaget och live-sänt stoff pågår, är producentens uppgift att övervaka och leda arbetet i bildregirummet, så att allt samverkar till programmet, enligt på förhand uppgjorda planer eller — undantagsvis — utan sådana. Han gör också de tillägg, uteslutningar och andra ändringar som kan befinnas lämpliga i förhållande till vad som förut planerats. Producenten står därför i telefonförbindelse med bl.a. kameramännen och den person i studion, studiomannen (eng. floor manager), som förmedlar producentens intentioner, t.ex. vad gäller smärre omflyttningar i uppställningen, eller ger hans direktiv till de medverkande. Studiomannens uppgift är i stort sett att göra allt som producenten är förhindrad att själv uträtta, eftersom han befinner sig i kontrollrummet.

Scriptan har under arbetet ofta framför sig ett manus eller scenario med anteckningar, på plats i redogörelsen för det program som skall utspela sig, om alla detaljer som gäller utsändningen.[9] Det är emellertid icke alltid som manus finnes. Då producenten är sysselsatt med den bild som är under sändning ger scriptan anvisning till övriga kameror om hur de skall bereda sig för den följande scenen, så att utgående bild, som tidigare planerats, alltid är beredd. Då ett skriftligt underlag finnes behöver detta långt ifrån alltid vara utförligt. Det behöver icke ens röra kameraarbetet.

Mixerns uppgift är att efter producentens anvisningar växla bild från den ena bildkällan till den andra och kan — om han icke lämnas större frihet — liknas med vad som vid produktion av kinofilm ankommer på den som sköter den tekniska delen av hopfogningen av den färdiga filmen.

---

9) Se vidare om manus och scenerio nedan s. 319 ff.

TOM ansvarar för den tekniska kvaliteten vid sändning med elektronkameror och kan sägas vara programmets tekniske ledare. Från sin plats kan han mäta alla signalnivåer som inkommer till, respektive utgår från studioblocket.

För inspelning med TV-kameror och mikrofoner och ev. sändning från andra platser än studiolokalerna — uttrycket "Outside Broadcast" har här föranlett förkortningen "OB-sändningar" — kan man använda fordon, som inretts t.ex. så att ett innehåller kamerakontroll- och serviceenheterna, ett annat bildregi- och ljudkontrollenheterna och ett tredje appartur för att överföra inspelningarna till TV-företaget eller direkt till sändarnätet. Allt kan också ha sammanförts till en enda inspelningsenhet, som kompletteras med upptagningsapparatur.[10] Förmedlingen kan ske trådlöst via s.k. länk, utifrån en parabolisk reflektor på fordonet.

Televisionsverksamheten är, som redan betonats i avhandlingens inledning, i mycket stor utsträckning beroende av upptagningar av skilda slag. Utvecklingen har gått mot ett allt större utnyttjande av på förhand upptaget programmaterial, antingen för hela program eller som inserat eller inskott i live-program.

För att man skall kunna utnyttja vad tekniken bjuder på upptagningsområdet: film, fotografier, videoband, ljudband, grammofonskivor etc. kräves anläggningar i anslutning till studiolokalerna och OB-enheterna. TV-företaget måste ha resurser dels att kunna göra egna upptagningar och dels att kunna utnyttja dem och upptagningar som erhålles från annat håll för uppspelning.

Med bortseende från stillbilder kan bildupptagningsmetoderna sammanföras till fyra grupper

(1) upptagning på *videoband* av de signaler som utgår från TV-kamerorna;

(2) *telefilmning,* även kallad kinescope, kinerecording o.likn., d.v.s. upptagning på film, i regel 16 mm[11], av det bildinnehåll som visas på en TV-bildskärm under en programinspelnings gång;

(3) *vanlig filminspelning;*

(4) *Electronic Cam-upptagning.* Metoden innebär, att själva upptagningen sker på film eller band, men att inspelningen övervakas

10) Se t.ex. SR Årsbok 1968 s. 154 ff.

11) Film för biografbruk, kinofilm, håller i regel 35 mm bredd.

med elektronkameror, vilket möjliggör kontinuerligt studium av vad som upptages genom visning i monitorer. Redan vid upptagningen bestämmes vilken kameras bild man vill använda vid redigeringen.

Två nya metoder, som snabbt kan komma att bli praktiskt utnyttjade, skall omnämnas i korthet. Den ena, EVR (electronic video recording), karakteriseras av att en vanlig filmremsa exponeras i vakuum av en elektronstråle. Med den andra metoden sker exponeringen med hjälp av en laserstråle; även i detta fall användes vanlig film. Båda metoderna ger rum åt mycket programmaterial på en liten spole.

Ljudupptagning sker på band eller — sällan — på grammofonskiva. Vid bildupptagning på videoband upptages ljudet på samma band som bilderna; vid film kan ljudupptagningen ske optiskt på filmen (magnetfilm) eller på s.k. magnetstrip (ett magnetband på själva filmremsan). Vid upptagning av ljud för film torde dock vanligen utnyttjas ett på elektrisk väg synkroniserat 6 mm ljudband, vars ljud senare överföres till magnetfilm eller magnetstrip.

Anledning saknas att här gå närmare in på de metoder som begagnas. Generellt må omnämnas, att videobandtekniken möjliggör snabb presentation, genom att man icke behöver den vid filmen obligatoriska framkallningsproceduren och framställningen av visningsexemplar som positiv film. Bandet kan klippas liksom filmen.

Användning av videobandenheter på fordon syftar till att effektivera OB-verksamheten. All dess förhandsproduktion underlättas avsevärt. I samverkan med den övriga OB-utrustningen kan man därigenom bl.a. på platsen för programproduktionen förhandsinspela material för utsändning i pauser i en live-sändning. Genom att göra upptagningen på inspelningsplatsen slipper man också de svårigheter som länkförbindelserna kan orsaka.

Uppspelning av det som upptagits på videoband sker elektroniskt i uppspelningsapparaten. Film avsökes av en ljusstråle i en särskild apparat, scanner (eng. för "avsökare"). Därvid äger icke någon projicering av filmen rum. Återgivningssystem finnes även, där en projektor "lägger bilden" på ett kamerarör. För stillbilder användes s.k. diascanners. Ljud kan överföras från film, bandspelare eller grammofoner.

Inom ramen för ett program kan alltså live-momenten på de mest varierande sätt kompletteras och kombineras med upptagningar av nu

berörda slag. Användning av upptagningar föregås ofta av redigeringsarbete, som kan vara mycket omfattande.[12] Det utföres normalt av programproducenten, av speciella filmredigerare eller efter programproducentens anvisningar av teknisk personal, stundom i samråd med andra, som regisserat vad som inspelats eller eljest medverkat i arbetet på programmet. Inpassningen av upptagningarna bestämmes av programproducenten.

Videoband, telefilm och övrig film, stillbilder och ljudupptagningar användes emellertid i mycket stor omfattning utan att någon studio behöver vara i bruk eller någon OB-grupp i arbete med live-utsändning, t.ex. vid filmvisning, visning av på förhand uppgjorda program, kinofilm, filmtexter, text- och pausbilder etc.[13] Utnyttjandet bestämmes i sådana fall i programkontrollen, ett rum som är förbundet med såväl upptagnings- som uppspelningsapparaturen och som dessutom har anslutning till den s.k. hallåstudion med kameror för programannonsör och ev. tidgivning.

Vid live-utsändning av studio- eller OB-program passerar bild och ljud genom programkontrollen. Där sker den slutliga kontrollen av den tekniska kvaliteten, och det är därifrån den färdiga programprodukten, sändningsfakta, förmedlas till sändning, i Sverige via den av Telestyrelsen handhavda TV-Centralen, TVC. Därifrån skickas så programmet över länknät eller koaxialkablar[14] till sändarna från vilka programmet utsändes till de enskilda mottagarna.

Via länknät och kablar kan programmet vidarebefordras i s.k. reläsändning för utsändning från sändare i utlandet.

Programmet kan numera också förmedlas via s.k. kommunikationssatelliter till andra länder. Därvid gäller dock ännu, och sannolikt för ytterligare ett antal år, att man icke via satelliten når de enskilda mottagarna direkt. Först måste en mottagarstation omforma signalerna från satelliten och återutsända programmet till de enskilda mottagarna. Någon möjlighet för den enskilde TV-åskådaren att välja sig ett pro-

12) I filmsammanhang utanför TV-gebitet och särskilt utomlands även för TV-sammanhang begagnas ordet "montage" för detta arbete. Här i landet begagnas i TV-sammanhang orden "redigering" eller "klippning". I denna avhandling kommer orden att begagnas utan åtskillnad.
13) Om SR:s egen filmproduktion se SOU 1965:20 s. 319 ff. och v. Utfall i SR Årsbok 1963 s. 29 ff.
14) Se för en kort teknisk beskrivning SOU 1965 : 20 s. 112 ff.

gram från det ena eller andra fjärran landet bereder således icke de ännu praktiskt aktuella satellitsystemen.[15]

Här skall icke givas någon närmare redogörelse för hur en överföring av program från ett TV-företag till ett annat tekniskt tillgår. Den största delen av programutbytet mellan olika länders TV-företag sker genom översändning av inspelade band- och filmrullar. Det må endast sammanfattas att program som utsändes av det främmande TV-företaget kan nå det mottagande via länkar, kablar, satelliter etc. och att de (utom vid förmedling som kan komma att ske via direktsändande satelliter) över en programkontroll förmedlas till sändning via de sändare som är anslutna till det mottagande företagets programverksamhet. Det som direktöverföres kan naturligtvis grunda sig på liveutsändning eller någon form av upptagning och det kan även vara en "blandad utsändning", d.v.s innefatta resultat av båda metoderna om varandra.

Den utsändning som sker från det företag som mottager en utsändning brukar kallas *återutsändning* (så i 48 § URL) eller vidaresändning.[16] Programtypen brukar betecknas *överföringsprogram* i motsats till *egenprogram,* som utan annat företag som mellanled härrör från ett visst TV-företag. Med *reprisutsändning* avses här att ett program, som tidigare utsänts, ånyo — via upptagning — utnyttjas för sändning av samma företag som tidigare utsänt programmet.[17]

---

15) Angående satellit-TV och dess möjligheter se SOU 1965 :20 s. 87 och 115 f. samt de av BIRPI i serien DA/27/1 ff. framställda handlingarna för ett möte 14—16/10 1968 i Genève för en "Groupe de travail sur les problèmes de droit d'auteur dans les communications par satellites" och redogörelsen för vad som tilldrog sig vid mötet i DdA 1968 s. 242 ff. Lokrantz-Bernitz studerar ingående de rättsliga problemen kring satellit-TV i NIR 1969 s. 295 ff.

16) SOU 1965 :46 s. 27 f.

17) I den officiella svenska översättningen av RomK användes "återutsändning" för samtidigt utsändande (art. 3 g), medan ordet i UtsK (art. 1.1.e) begagnas även vid utnyttjande av fixering av tidigare utsändning. Av KProp 17/1960 s. 259 framgår emellertid att utsändning, som sker med begagnande av en upptagning av tidigare utsändning, icke ansetts skola kunna underställas reglerna i 48 § URL, eftersom anledning endast bedömts föreligga att hindra överträdelse av de inskränkningar som knyter till utnyttjanden enligt 11 § 1 st. och 17 § URL. Det har därför bedömts lämpligt att terminologiskt särhålla de två utsändningstyperna på sätt angivits i texten.

Avd. II

Anspråksunderlag för upphovsmän och utövande konstnärer avseende programinnehållet

Kap. 1

II.1

Verkskriterier och programinnehåll

Inledning

De före URL gällande 1919 års LittL och KonstL förutsatte för sin tillämplighet att resultatet av upphovsmännens skapande verksamhet tog sig uttryck i företeelser av i lagen uppräknat slag.[1] Skapande som resulterat i företeelser av annan art uteslöts från upphovsrättsligt skydd.

När man med URL övergav den tidigare använda enumerationsmetoden vad gällde rättens föremål för en allmän verksangivelse med tillhörande exemplifieringar (1 § URL) skedde det med hänsyn till att "det andliga skapandet söker sig nya uttrycksformer".[2] Med den gamla metoden riskerade man att sådana kunde falla utanför skyddsområdet. Vissa uttrycksformer har man nu i stället angivit såsom undantagna i 9 och 10 §§ URL.

För TV:s del innebar ordningen enligt LittL att endast kategorierna "kinematografiskt verk" eller "verk, avsett att återgivas genom ett kinomatografi likande förfarande" kunde föranleda upphovsrätt för sådant skapande av programinnehåll som icke avsåg muntligt föredrag, musik, mim, skrift, teckning eller verk av bildande konst. Tolkningen av de båda uttrycken om film bestämde alltså om de personer som

1) Se 1 § LittL.
2) KProp 17/1960 s. 48.

medverkat till programinnehållet på sådant sätt att deras arbetsresultat saknade existensform utanför programmet alls kunde erhålla upphovsrätt. Detta tolkningsproblem, som kunde äga betydelse för regissörer, programproducenter, kameramän, mixare, ljussättare m.fl., saknar numera aktualitet. Fråga är nu endast om deras arbetsresultat motiverar upphovsrätt genom att uppfylla de krav som ligger i uttrycket i 1 § URL att endast "den som skapat ett litterärt eller konstnärligt verk" förvärvar upphovsrätt till verket. De typer av företeelser för verk som angives i samma paragraf är endast exempel.

Enligt motiven till URL är det ett "andligt skapande", som lagen ger rättsskydd.[3] Därigenom bereder den skydd för "de intressen som författare, tonsättare och konstnärer förbinda med sina verk", i det att den som genom sina arbetsinsatser hör till någon av kategorierna tillskrives rätt att "ekonomiskt utnyttja det verk han skapat" och skydd för "vissa personliga och ideella intressen, som han anknyter till verket".[4]

Uttalandet att "skapandet" premieras med rättsskydd får ses som en rättspolitisk programförklaring och innebär, att det är det handlande som resulterar i något litterärt eller konstnärligt, som från allmänt rättspolitiska synpunkter motiverar skyddet. Det utgör här en återspegling av den i dessa sammanhang ofta åberopade, men skäligen oklara principen att "arbetaren är sin lön värd". I vart fall är det nämnda handlande som möjliggör identifiering av upphovsmannen. Men *lagtekniskt* och när det gäller att bedöma huruvida upphovsmannens prestation i det särskilda fallet motiverar skydd av upphovsrätt, d.v.s. i *upphovsrättslig bedömning*, är det *resultatet* av skapandet, som är satt i fokus.[5] Att detta resultat icke behöver ha tagit sig uttryck i fixering på eller i ett föremål för att kallas verk framgår redan av omnämnandet av "tal" i 1 § URL och understrykes i lagmotiven.[6]

Det upphovsrättsligt ytterst avgörande med den företeelse som rymmer resultatet av skapandet är nu dess funktion av *primärföreteelse* i upphovsrättsliga jämförelsesituationer, när man därvid ser till de egenskaper hos företeelsen som kan motivera påstående om litterärt

3) SOU 1956 : 25 s. 64.
4) SOU 1956 : 25 s. 61.
5) Se motiven till 1 § URL. Jfr nedan s. 61 ff.
6) SOU 1956 : 25 s. 70 f. och 93.

eller konstnärligt verk, skapat av någon eller några. Med primärföreteelse avses härvid en företeelse, som någon med rätta kan åberopa i förhållande till andra företeelser såsom bärare av faktiskt underlag för upphovsrätt.[7] Omdömet att något är en "primärföreteelse" bygger bl.a. på en jämförelse med vad som tidigare framställts. Handlingar som resulterar i något som litterärt eller konstnärligt företer likhet med primärföreteelsen gör detta något upphovsrättsligt beroende av den tidigare upphovsmannens rätt; ett beroende som alltså fastställes efter jämförelse. Likheten kan sägas avse ett komplex av egenskaper i båda de jämförda företeelserna. Detta i varje jämförelse aktuella gemensamma egenskapskomplex hos de jämförda företeelserna, detta *egenskapsverk* är sålunda det faktum, det verk som *jämförelseobjekt*, vilket kan utgöra upphovsmannens *anspråksunderlag*. Egenskapsverket är hans *rättsobjekt*. Vad han skapat innehålles i det ena ledet i jämförelsen. Men ur vad han skapat, och som först innehålles i hans verks *originalföreteelse* (den första primärföreteelsen för ett verk), erfordras icke alltid samma egenskaper i alla situationer för att grunda upphovsrätt för den skapande eller för att ett motställt jämförelseled skall konstateras vara en på grund av likhet beroende *sekundärföreteelse*. Med sekundärföreteelse menas här en företeelse som icke upphovsrättsligt — på grund av sina egenskaper eller vissa av dem — kan åberopas mot rätt för upphovsmannen till primärföreteelsen.

URL uppställer ett antal kriterier för det skyddsvärda verket.[8] Dessa kriterier får — enligt vad som ovan anförts — ett redan i en enstaka företeelse för olika jämförelsesituationer varierande underlag.[9] Vidare är det i skilda fall i olika mån aktuellt att söka fastställa skyddsvärdigheten i detalj.

Långt ifrån i alla jämförelsefall uppkommer behov av att bestämma ett *minimum* av en primärföreteelses, på det i föregående stycke angivna sättet relativa, verksegenskaper. Med minimum avses då vad som under alla förhållanden är erforderligt för upphovsrätts-

---

7) Se för utförligare presentation av begreppet min framställning i TfR 1968 s. 402 ff.
8) Ordet "skyddsvärt" användes här — liksom även "skyddsförtjänt" — för vad som åtnjuter upphovsrättsligt skydd. Orden kommer emellertid även att för fall där det bedömes ej skapa oklarhet begagnas för sådant som enligt i framställningen redovisade överväganden bör åtnjuta skydd.
9) Se Karnell i TfR 1968 s. 437 ff.

ligt beroende mellan de jämförda företeelserna. Vid visning av en hel kinofilm i ett TV-program är sålunda fler element upphovsrättsligt skyddsgrundande i filmen än exempelvis dess skyddsförtjänta handlingsinnehåll; "överskottet" kan utgöras av filmmusik, texter, dekor etc. Frågan om filmen är lik utsändningsinnehållet i just det ena eller andra avseendet ställes här vanligen icke; det räcker att konstatera att utsändningen återger filmen i dess helhet. Att filmen utgör en primärföreteelse är regelmässigt okontroversiellt men kan bli tvistigt vid enklare produkter, t.ex. av reportagefilms karaktär.[10] Om däremot en ny film framställes, vars handlingsinnehåll företer likheter med den förra filmens utan någon likhet i övrigt, framträder betydelsen av vad som är verkskritieriernas innehåll på ett annat sätt än i det förra fallet. På motsvarande sätt förhåller det sig om någon av de personer som medverkat i framställningen av den först nämnda, i oförändrat skick TV-visade filmen skulle hävda att han vore upphovsman på grund av en viss skapande insats, men att han icke fått sin rätt beaktad vad gällde visningen av filmen i TV.

Ett studium av verkskriteriernas innebörd för TV:s programinnehåll måste utgå från en bestämning av deras allmänna innebörd. Det följer redan av att TV kan förmedla allt till syn och hörsel, med reservation blott för vissa återgivningstekniska begränsningar (t.ex. vad gäller dimension och färg). Fråga blir sedan vilket resultat en tillämpning av kriterierna ger för sådana enheter i programinnehållet för vilka det gäller att avgöra, om de utgör upphovsrättsligt relevanta anspråksunderlag.

För studium av kriteriernas innebörd får den nyss berörda minimiaspekten grundläggande betydelse. Den undre gränsen bildar en avgörande teoretisk bakgrund för praktiska överväganden. Vad som i särskilda bedömningsfall föreligger därutöver är betydelselöst för frågan om upphovsrätt eller ej. Vilka kriterier behöver vara uppfyllda? Vad räcker för att det ena eller andra kriteriet skall vara uppfyllt? Båda frågorna gäller vad som *åtminstone* kräves.

Det på visst sätt kvalificerade resultat som erfordras för att upphovsrättsreglerna skall träda i funktion brukar omnämnas med ut-

---

10) Jfr Bundesgerichtshof 21/4 1953, BGHZ 9 s. 262, där fråga var om skyddsvärdigheten hos en bildsekvens, som återgav svanar i flykt. Se närmare nedan s. 328 ff.

tryck som "produkt av andligt arbete" eller dylikt.[11] Varken sådana uttryck, "oeuvre de l'esprit" i art. 1 FrURL eller det i § 2 andra st. VtURL förekommande "Werke im Sinne dieses Gesetzes sind nur persönliche geistige Schöpfungen" kan emellertid i och för sig vara beskrivande och kan följaktligen heller icke läggas till grund för bestämning av upphovsrättsligt skydd i vidare mån än som ett krav på personligt skapande.[12] Att en kroppsarbetare — åtminstone i sina typiska sysslor — icke får skydd mot att någon annan åstadkommer ett likadant arbetsresultat som han[13] beror icke på att man konstaterar, att hans "inre" är overksamt, eller på att han kopplat bort sin tankeverksamhet, utan på att upphovsrättens kriterier för *verk* i förevarande mening icke är uppfyllda.[14]

Verkskriterierna angives i lagen med orden "litterärt", "konstnärligt", "skapat" och själva ordet "verk". Kriteriernas närmare innebörd diskuteras i URL:s förarbeten. Kriterierna får med olika användningsunderlag varierande innebörd. Det är därför ogörligt att redovisa annat än allmänna grunder för respektive kriteriers användning utan att studera dem i nära anslutning till de avgränsningsproblem som aktuella, konkreta fall erbjuder.[15] Innebörden av orden "litterär" och "konstnärlig" kan sålunda endast med tämligen obestämt resultat studeras åtskild från de företeelser på vilka orden ifrågasättes äga tillämplighet, såsom skrift, musik, film, programinnehåll i TV o.s.v. Samma svårigheter framträder då det gäller att bestämma vilket mått av likhet eller olikhet, som kan krävas i olika situationer och vid olika verkstyper. Det magra svenska rättsfallsmaterialet är av föga värde som upplysningskälla. Det kan rentav ifrågasättas om rättspraxis över huvud förmår ge annat än mycket vag ledning.[16]

Kriterierna kan indelas i två huvudgrupper, för vilka här skall användas orden *kvalitativa* och *strukturavgränsande*.

De kvalitativa kriterierna avser de skyddsvärda verksegenskapernas karaktär av litterära, konstnärliga, originella etc. De behandlas här-

---

11) Exempelvis SOU 1956 : 25 s. 66; jfr Eberstein i NIR 1946 s. 84. För tyskspråkiga exempel, se Schramm s. 106.
12) Ett skapande anser jag vara personligt även om det skulle utföras under "omedvetenhet", t.ex. såsom handlande under inflytande av droger.
13) Kivimäki i NIR 1952 s. 228.
14) Se Kummer s. 37. Jfr Knoph s. 8 not 1 och Hammarskjöld s. 1 ff.
15) Se Kummer s. 3 f.
16) Se Karnell i TfR 1968 s. 426 f.

nedan under II.1.1. Det ter sig emellertid redan nu angeläget att betona att "kvalitativ" användes i betydelse av "som avser arten eller beskaffenheten" och alls icke syftar till bedömning av "förträfflighet" el. dyl.[17]

De strukturavgränsande kriterierna siktar till bestämning av det materiella innehållet i egenskapsverk, det innehåll på vilket de kvalitativa kriterierna tillämpas och som kan uppfylla dem. Med "struktur" avses här det sätt på vilket litterära och konstnärliga egenskaper framträder i egenskapskomplex, som är föremål för upphovsrättslig bedömning.[18] De strukturavgränsande kriterierna behandlas härnedan under II.1.2.

I konkreta avgöranden är det, såsom kommer att framgå, naturligt att de kvalitativa kriterierna indirekt kan verka strukturavgränsande, beroende på vilka kvalitativa krav som uppställes. Till belysning av det framställningstekniska intresset att göra åtskillnad mellan de två typerna kan följande förutskickas. I de fall då den litterära eller konstnärliga enhet som befinnes uppfylla verkskriterierna kan vara resultat av flera personers arbete, utan att de alla samverkat till allt det skyddsvärda och utan att deras insatser hänför sig till samma egenskaper hos verket, är det för medverkan till uppfyllande av de kvalitativa kriterierna hos en given enhet som någon förvärvar *upphovsmannaskap* till verket (se nedan s. 314 ff.). De strukturavgränsande kriterierna kan åtskilja *medupphovsmän* från varandra, t.ex. på så sätt att en viss självständigt skyddsvärd del av ett programinnehåll kan ha en mer begränsad upphovsmannakrets än den som kan påvisas för programmet i dess helhet (se nedan s. 348 ff.).

I den stora avhandling om den ideella rätten som Strömholm utgav år 1966 hävdade han att sådana verkskriterier som nu omtalats icke förslår för att tillgodose de krav som upphovsmännens ideella intressen kan motivera. Han stannade därför icke i sin bestämning av begreppet skyddat verk vid skyddsvärda egenskaper i jämförda företeelser. Med "verk" avsåg han i vidare mening vad som skapar ett rättsligt beroende mellan två alster. Den identitet mellan alstren som utgör grund

17) Jfr Hedfeldt i NIR 1960 s. 190.
18) Jfr Koktvedgaards uttalanden om konstnärliga verk som "strukturerede helheder", s. 120 ff. och därom v. Eyben i Juristen 1965 s. 133 f. Om "struktur" som begreppsbeteckning i bestämning av viss likhet mellan framställning i ord och vad ett konstnärligt verk visar, se Hermerén s. 118 och 144 ff.

för påstående om att ett av dem vore angripligt skulle kunna omfatta annat än vad Strömholm kallade "identité substantielle".[19] Tanken preciserades till att avse behovet att anpassa verks "skyddssfär" för vissa fall av betydelse för skyddet av upphovsmännens ideella intressen. Det kunde t.ex. vara fråga om utnyttjanden av endast verks händelseförlopp eller bearbetares förvrängningar av sådana idéer i verk som normalt icke innefattas i "le droit exclusif d'exploitation".[20] Ytterligare ansåg Strömholm att upphovsmannens till ett verk "liberté de décider de sa communication au public" kunde kräva en utsträckning av verkets "skyddssfär", utanför den ram som gives av "l'identité substantielle" till att omfatta "l'oeuvre dans son ensemble". I bestämningen av detta "verk i dess helhet" kunde andra former av identitet böra beredas utrymme. Strömholm nämnde härvidlag "identité nominale" och "identité fonctionnelle". Den förra kunde avse likhet mellan alster vad gällde namn, titlar och annat, som tjänar till att individualisera ett verk ("les héros connus se vendent bien"). Bland exempel på den senare nämndes sambandet mellan verk, vilka "approximativement équivalents en ce qui concerne l'ampleur des renseignements fournis et éventuellement la qualité de l'analyse et du style" ... "ont le même but pratique". "L'identité fonctionnelle" kunde också avse, eventuellt i kombination med "identité nominale", en utvidgning av "skyddssfären" vid avsaknad av eljest erforderlig "identité substantielle", t.ex. vid "*comptes-rendus* tendant à rendre superflue la lecture de l'oeuvre rapportée".[21]

I en artikel i TfR 1968 har jag hävdat att användningen av ordet "skyddssfär" och av uttrycket "verket i dess helhet" vore otillfredsställande för upphovsrättsliga objektsbestämningar. Omdömet grundades på den där utförda undersökningen av verksbegreppets funktion såsom rättsobjekt för upphovsrätten; sålunda den funktion som ligger bakom talet härovan om "egenskapsverket". Det vore icke uteslutet att sådana exempel på fall av intresse att gå utanför en bestämning av "l'identité substantielle" som Strömholm har anfört kunde — på grund av de krav som ställdes för denna bestämning — tillgodoses *inom* bestämningen.[22] Vidare hävdades i artikeln i TfR att man icke under sken av fastställande av det upphovsrättsliga rättsobjektet borde upplåta utrymme för annat än egenskapskomplex, som kan hänföras till de jämförda företeelserna.[23]

---

19) II : 1 s. 72.
20) II : 1 s. 70 f.
21) II : 1 s. 75.
22) Vad gäller beskrivningar av verks innehåll, jfr Strömholm i GRUR 1968 s. 191 sp. 2. Beträffande "identité nominale" kan för nordisk rätts del erinras om den upphovsrättsligt sanktionerade regeln i 50 § URL (51 § DaURL och FiURL, 46 § NoURL) mot begagnande av bl.a. förväxlingsframkallande titel.
23) S. 442 f.

När jag skrev artikeln i TfR syntes det mig icke vara möjligt att med säkerhet utläsa vad Strömholm åsyftade *inom upphovsrättens ram* med sitt förslag att komplettera "identité substantielle" med "identité nominale" och "identité fonctionnelle".[24] Ett exempel på bedömning enligt kriteriet "identité fonctionnelle", vilket Strömholm angav bestå i avgörandet om det framställts ett sådant verk att det motsvarar bestämmelserna i ett avtal om dess framställning, tedde sig för mig icke som ett exempel av omedelbart *upphovsrättsligt* intresse. Oöverensstämmelse kan bedömas vara avtalsbrott, men den medför icke i och för sig upphovsrättsliga sanktioner.[25] I övrigt hänvisade Strömholm till vissa exempel på situationer för bedömningar av "identité fonctionnelle" under förklaring att de aktualiserades i avgöranden av om *konkurrensrättsliga principer* kunde inverka på rätten att förfoga över sådana verk, vilka på ett funktionellt sätt (enligt Strömholms bestämning) ersätter verk, vartill rätt redan överlåtits.[26]

Efter avhandlingen har Strömholm — i GRUR 1968 s. 187 ff. och Concurrence (1969) utförligare redovisat vad han åsyftar med att föra in funktionell och nominell identitet som kriterier för sitt verksbegrepp och med sina uttalanden om verks skyddssfär. De element som kriterierna avser skulle kunna tänkas föranleda skydd på grundval av ideell rätt utanför området för skydd av de upphovsrättsliga befogenheterna att utnyttja verket (de ekonomiska befogenheterna). Nominell identitet skulle kunna tänkas föranleda upphovsrättslig avhängighet beträffande den ideella rätten mellan ett verk och en fortsättning därav, vilken t.ex. endast utnyttjar namn på det förras platser och huvudpersoner. Strömholm synes dock vid behandlingen av tysk rätt i GRUR-artikeln ställa sig avvisande till tanken att grunda skydd på nominell identitet utanför de fall av bearbetares förvrängningar av ett verks ideer som här ovan bedömts kunna rymmas inom en bedömning av "l'identité substantielle".[27]

Såväl nominell som funktionell identitet begagnas av Strömholm vid hans studium av vilken rätt som tillkommer förvärvare efter överlåtelse av upphovsrätt till ett verk i förhållande till verkets upphovsman. Båda tillägges därvid betydelse av att göra utnyttjande av ett senare alster av samme upphovsman otillbörligt enligt konkurrensregler.[28] Strömholm synes emellertid icke någonstädes — varken i sina studier av nordisk, tysk eller fransk rätt — ha fått belägg för tal om att no-

---

24) En antydan gavs beträffande "identité nominale" i meningen "Il y a contrat, et il y a des antécédents juridiques qui unissent le film, malgré le peu de ressemblance, au roman", men Strömholm hänvisade härutöver i sammanhanget endast till ett opublicerat avsnitt av avhandlingen; se II:1 s. 74.
25) Jfr Karnell i TfR 1968 s. 415 och Strömholm, II : 1 s. 329 ff.
26) II : 1 s. 75.
27) GRUR 1968 s. 192.
28) Concurrence t.ex. s. 51 och 71 f.

minell eller funktionell identitet skulle tillerkännas vikt vid just rättsobjektsbestämningen inom upphovsrätten i de studerade rättsordningarna. Han anför visserligen i diskussionen om fransk rätt att "le risque de confusion" där betraktats som "un élément constitutif de la contrefaçon"[29], och det vore tänkbart att ett underlag i sak för tal om nominell och funktionell identitet kunde begagnas vid avvägningen av en sådan risk. Men av det material som Strömholm presenterar framgår ingenstädes att användning av dessa identitetsöverväganden har inverkat som kriterier för just upphovsrättsliga objektsbestämningar. Fastmera framgår att den betydelse som tillägges dessa kriterier i de berörda rättsordningarna är att kriterierna skall kunna inverka på de *befogenhetsavgränsningar* som vid givna objektsförhållanden kan bero av upphovsrättsliga (förlagsrättsliga) legala befogenhetskonstruktioner eller av konkurrensregler eller avtal.

På förhållandet mellan upphovsrättsförvärvare och upphovsman kan konkurrensaspekter inverka. Det kan ske under inflytande av bland annat överväganden som rör funktionella och nominella identiteter.[30] Detta bör emellertid icke lämpligen ses som en fråga om objektsbestämning utan som en fråga om just bestämning av huruvida konkurrensen eller upphovsmannens sätt att sköta sin sida av avtalet, hans "bonne foi dans l'exécution des contrats", skall föranleda rättsliga konsekvenser, som eljest icke vore motiverade.[31]

Intet synes tala för att det vore motiverat att betrakta nominell och funktionell identitet som upphovsrättsliga verksbestämningar. De synes lämpligen böra betraktas icke som verkskriterier utan som ingredienser i konkurrensrättsliga eller avtalsrättsliga konkurrensbedömningar, som hänför sig till avtal om upphovsrättsliga (förlagsrättsliga) befogenheter. Försåvitt de två identiteterna kan leda till vad som kunde uppfattas som "upphovsrättsföljder" i situationer där dessa rättsföljder normalt skulle bero av vanlig verkslikhet (återgivning, ändring eller bearbetning), men där sådan saknas, förefaller det angeläget att icke skillnader mellan det slags fakta som de två identiteterna förutsätter och andra slag av fakta utsuddas av rättssystematiska eller begreppsteoretiska skäl i tal om någon *verkets* "skyddssfär", som innesluter allt.[32]

---

29) Concurrence s. 96. Om begreppet "contrefaçon", se Desbois s. 813 ff. och Dietz s. 154 f.

30) T.ex. Concurrence s. 35 och 71 f.

31) Se Strömholms citat i Concurrence s. 82 ur ett känt franskt rättsfall om att upphovsmannen, som överlåtit sin rätt, "devient, pour la partie cédée, un véritable étranger à l'oeuvre, avec cette seule différence aggravante à sa charge, c'est que l'étranger contrefacteur ne viole que la loi, tandis que l'auteur contrefacteur qui a cédé ses droits viole tout à la fois et la loi et le contrat qui le lie personnellement et plus étroitement".

32) Jfr Strömholm, Concurrence s. 13, 29, 35 och 72.

"Funktionell identitet" och "nominell identitet" kommer icke vidare att användas som begreppsbeteckningar i denna avhandling.

Särskilda överväganden beträffande kriterierna för skyddsvärdighet spelar in då det gäller kvalifikationer av bearbetares rättsobjekt. Dessa överväganden behandlas nedan under II.1.3.

Under II.1.4. avhandlas hur TV-mediets tekniska förutsättningar — TV-mediet som yttre form — inverkar vid bedömning av huruvida återgivning, bearbetning eller annan ändring skett med avseende på upphovsrättsligt skyddat material som utnyttjas för eller i programinnehållet.

Under II.1.5. sammanfattas den tidigare i kapitlet utförda undersökningen i synpunkter på vilken vägledning verkskriterierna ger för konkret bedömning av vad som kan utgöra objektsunderlag för upphovsrättsliga anspråk vad gäller TV:s programinnehåll. Därvid upptages särskilt frågan om möjligheten att bestämma konstnärliga egenskaper.

II.1.1
Kvalitativa verkskriterier

II.1.1.1
Litterära produkter och konstnärliga

Frågan huruvida en upphovsmans arbetsresultat faller inom samlingsbeteckningen "litterär eller konstnärlig" eller därutanför måste avgöras mot bakgrunden av rådande uppfattning om mer eller mindre komplexa fakta (exempelvis ljud, ord, bokstäver, siffror, streck, punkter och kurvor), som t.ex. beskriver, anger, avgränsar eller åskådliggör.[33]

Det finnes icke i motiven till URL någon enhetlig bestämning av vad som menas med "litterär" och "konstnärlig", även om det gives åtskilliga anvisningar och exempel. Orden har emellertid tilllagts stor betydelse. De avgränsar lagens tillämpningsområde[34] och de användes i 2 och 3 kap. URL stundom som grund för åtskillnad i den rättsliga behandlingen av arbetsresultat.

---

33) Se härom SOU 1956 : 25 s. 65 ff. Jfr Vinding Kruse s. 456.
34) Se Karnell i TfR 1968 s. 403 med not 6.

Vad först beträffar "litterär" såsom kriterium hör naturligtvis ord regelmässigt till den litterära sidan, men en bättre avgränsning av kriteriet erfordras än till att enbart låta det avse "framställning i ord" e.dyl.[35] AK torde tillhandahålla nyckeln till en bestämning i uttalandet, att "mot ordet litterär kunde anmärkas, att det måhända icke omedelbart uppfattas såsom ägande den vida betydelse av beskrivande, som här avses".[36] Litterär som kriterium för avgränsning av URL:s tillämpningsområde synes innebära ett *krav på referensomfång för arbetsresultatet, d.v.s. att det beskriver, anger eller åskådliggör något.*[37] Till detta kan komma konstnärlighet.[38] Konstnärlighet utan samband med en beskrivande funktion hos arbetsresultatet skall strax omtalas.[39]

En företeelse kan alltså vara att anse som litterärt verk enligt 1 § URL i vad den beskriver, anger eller åskådliggör något. Departementschefen har emellertid undantagit alla former av filmverk, alltså även beskrivande filmverk, från kategorien litterära verk, där den förekommer i URL:s stadganden utanför 1 §.[40] Vad som kan avses med "filmverk" i URL utredes nedan i Avd. IV (s. 253 ff.). Musikaliska verk anses av AK och enligt URL icke vara litterära verk ens om de nedtecknats. De utgör en egen konstart.[41] Sceniska verk anses även de tillhöra en egen konstart, men de kan, om de föreligger i litterär form, följa reglerna för litterära verk.[42] "Hörspel" förklaras av AK vara "rent litterärt verk", som icke skall hänföras till de sceniska verken.[43]

Beskrivande filmverk och nedtecknade musikaliska verk är sålunda

---

35) Se SOU 1956 : 25 s. 65. I FiMot I s. 44 f. uttalas dock, att "Avgörande är att verket uttryckes med språkets hjälp".
36) S. 65 f.
37) Det är härvid icke fråga om att bestämma något "yttre omfång" för verk; jfr SOU 1956 : 25 s. 69.
38) Detta synes kunna anses vara fallet t.ex. i vissa poetiska alster, där själva "textbilden" har betydelse för dikten.
39) En annan betydelse för "beskrivande" än den i texten omtalade användes i 1 § URL liksom av AK på s. 99, där skillnad göres mellan skönlitterära och beskrivande verk.
40) KProp 17/1960 s. 48 f. AK : s ståndpunkt är icke lika klart redovisad; jfr SOU 1956 : 25 s. 65 och t.ex. s. 218. I det sammandrag av kommitténs uttalanden till 1 § URL som göres i propositionen, s. 42, uttryckes det klarare, att kommittén skulle ha avsett att hänföra beskrivande filmverk till de litterära verken.
41) Se t.ex. 32 § URL.
42) SOU 1956:25 s. 71 f. Om "sceniska verk", se även nedan s. 254 not 9.
43) SOU 1956:25 s. 72; se även nedan s. 251 f.

litterära verk enligt den här förut uppställda bestämningen. Av olika skäl har de likväl ansetts lagtekniskt icke böra behandlas som sådana. Om de i detaljregleringen i URL hänförts till de litterära verken, kunde nämligen undantagsregler ha behövt införas på vissa ställen i lagtexten, vilket skulle ha komplicerat denna.

Att eljest många beskrivande företeelser icke kan kallas litterära verk beror på de övriga verkskriterierna, som kan sammanfattas i ett krav på *nyskapande,* nämligen vad avser individuell utformning av det bedömningsunderlag som man använder för att fastställa referensomfånget.[44]

Det försök till definition av "konstnärligt" som göres av AK (s. 65) utgöres av ett resonemang, i vilket ytterligare faktorer, som är i behov av utredning, införes: konstnärliga är "alla former, i vilka det förekommer att verk tillskapas *med konstnärlig ambition och i syfte att nå en konstnärlig verkan*".[45]

Kommittén uttalar, att om något är konstnärligt, och därvid ordet användes såsom uttrycksmedel, verket är både litterärt och konstnärligt; verket kan också förekomma i bild, rörelse eller toner.[46]

Den närmare innebörden av bestämningen "konstnärligt" kommer med hänsyn till AK:s berörda försök till definition av "konstnärligt verk" att utredas i samband med framställningen nedan under II.1.1.4 (s. 61 ff.) om betydelsen för upphovsrätten vid TV-program av det syfte för vilket verket framställts samt nedan under II.1.5 (s. 105 ff.). Här må endast tilläggas, att bestämningen "konstnärligt verk" har betydligt

---

44) Se nedan s. 56.

45) Kurs. här. Med "form" torde här avses konstart i vid mening. Se lagrådets yttrande i KProp 17/1960 s. 377 och s. 379 till 1 resp. 4 §§ URL.

46) Särskilt belysande för frågan om gränsdragningen mellan konstnärligt och icke konstnärligt är den rättspraxis som har avsett huruvida alster av konsthantverk och konstindustri (brukskonst) varit värda upphovsrättsligt skydd. Man har därvid stundom ställt sådana element i företeelserna som varit tekniskt betingade och sådana som varit konstnärligt motiverade mot varandra. I svensk rättspraxis har HD i rättsfallet NJA 1962 s. 750 funnit, att dessa element kan stå i så nära beroendeförhållande till varandra, att även de tekniska kan bidra till och vara avgörande för skyddsvärdigheten, låt vara att man icke ger upphovsrättsligt skydd för endast de tekniska element som icke anses i sig konstnärliga eller förmögna att skapa en konstnärlig helhetsverkan; jfr NRT II 1962 s. 964. Detta förhållandes betydelse för TV kommer att belysas nedan s. 315 f. Det är emellertid oftast mer domslutens förhållande till expertuttalanden i målen än domskälen, som är av intresse. Se t.ex. rättsfallen NJA 1931 s. 506, 1935 s. 712, 1958 s. 68 och 1964 s. 532 (majoriteten) samt, som exempel på detta i just TV-sammanhang, det danska rättsfallet DD 1965 s. 394.

vidare användningsunderlag än "konstverk", varmed torde avses vad som i 1 § URL omnämnes med "alster av bildkonst".[47]

II.1.1.2
Litterära och konstnärliga verk

Då uttrycket "litterära och konstnärliga verk" — vilket f.ö. motsvarar BK:s (1948 års lydelse) och VK:s "litterära, vetenskapliga och konstnärliga verk" — användes i URL avses uppenbarligen samtliga skyddade verksformer. "Litterära" och "konstnärliga" begagnas såsom förstahandsbestämningar. Efter dem avgöres om lagen över huvud är tillämplig på ett visst arbetsresultat såsom i allmän mening litterär eller konstnärlig produkt. I denna funktion kan "litterär" och "konstnärlig" sägas tävla om tillämplighet för att ibland båda vinna. Det förefaller vara betydelselöst att *inom* kategorin "litterärt och konstnärligt" söka avgöra vad som är hänförligt till dess ena eller andra led blott för bestämning av URL:s allmänna tillämplighet. Men när väl något konstaterats falla inom kategorin vidtar för tillämpning av sådana detaljregler i URL som icke är gemensamma för alla verk utan rör beskrivande verk i vid mening en åtskillnad inom dessas krets med anknytning till ordet "litterär". Därvidlag spelar "litterär" endast rollen att täcka in en "restpost" inom den vidare ram som gives av den här förut omtalade bestämningen av "litterär". I det sammanhanget kommer nämligen vissa beskrivande företeelser ej längre att anses som litterära verk utan i stället som representanter för en "egen konstart"; och i de regler som rör rätten till verket anses "litterär" icke omfatta en sådan konstart annat än såtillvida som en litterär *form* gör att reglerna för litterära verk träder till.

Vilken betydelse för rätt till programinnehåll som kan tillkomma uppdelningen i konstarter skall beröras närmare i Avd. IV kap. 2 (s. 250 ff.).

---

47) Se SOU 1956 : 25 s. 75 ff.

II.1.1.3

Övriga krav på produkten

Allmänt — Självständighet och originalitet — Uttryck för auktors individualitet

Allmänt.

I 1914 års motiv till förslag till Lag om rätt till litterära och musikaliska verk[48] säges "verk" som kriterium innefatta följande fordringar: "produkt av andlig verksamhet", som skall "hava höjt sig till en viss grad av självständighet och originalitet, den måste, åtminstone i någon mån, vara uttryck för auktors individualitet; en rent mekanisk produktion är icke till fyllest". AK anslöt sig till denna definition. Uttalandet härstammar således från tiden för "det immateriella verkets" oinskränkta herravälde inom doktrinen på detta område.[49] Vad "produkt av andlig verksamhet" utsäger, har redan berörts, och vad som döljer sig bakom den en smula högtravande formuleringen i övrigt är, att det för vilket upphovsmannen premieras skall vara i viss mening skiljaktigt från vad som finnes tidigare.

Självständighet och originalitet.

Lagrådet uttalade beträffande den föreslagna 4 § 2 st. URL, att det ligger "redan i verbet skapa, att verket uppfyller de krav på självständighet och originalitet som förutsättas för upphovsrätt"[50], och i paragrafen talas om "nytt och självständigt verk".

I orden "självständighet" och "originalitet" ligger intet av litterär eller konstnärlig värdesättning; även ett dåligt verk är ett "verk".[51]

Vad avses då med kravet på "självständighet och originalitet", härefter kallat *självständighetskravet?* För svensk rätts del bör det betraktas som ett slags nyhetskrav, preciserat genom ett krav på att arbetsresultatet skall ge uttryck åt "auktors individualitet" till ett krav på *nyskapande.*

Självständighetskravets funktion som nyhetskrav kan tyckas erhålla

48) Sakk. 1914 s. 57.
49) Se Bergström s. 20 med not 3.
50) KProp 17/1960 s. 379.
51) SOU 1956 : 25 s. 67. Jfr Lund s. 52 med hänvisningar.

olika innebörd, allteftersom man anser, att produkten måste i viss mån skilja sig från allt som tidigare framställts såsom litterära eller konstnärliga verk (objektiv nyhet), eller man hävdar, att det är tillfyllest, att någon framställer en litterär eller konstnärlig produkt utan kännedom om (eller utan rimlig möjlighet till kännedom om) eller utan utnyttjande av annat litterärt eller konstnärligt arbetsresultat, med vilket hans produkt visar likhet (subjektiv nyhet).[52] I båda fallen rör det sig dock om vad som kan kallas kronologisk nyhet, nyhet i förhållande till vad som fanns då produkten tillkom. Bakom skillnaden mellan objektiv och subjektiv nyhet ligger frågan hur de problem skall lösas som rör s.k. dubbelskapande. Om två personer, A och B, oberoende av varandra utarbetat likadana arbetsresultat, som båda ifrågasättes vara primärföreteelser från upphovsrättslig synpunkt, så kan den rätt de skall ha tänkas bestämd efter flera olika principer. Det är i regel för den problemkretsen som självständighetskravet diskuteras såsom nyhetskrav.[53] Situationen kan närmare bestämmas på följande sätt. Vad som påstås vara en primärföreteelse, framställd av A, är upphovsrättsligt tillräckligt olik allt annat än vad som påstås vara en primärföreteelse, som B framställt. Fråga är nu om både A:s och B:s företeelser skall kunna tjäna som upphovsrättsligt anspråksunderlag. Problem uppstår i så fall särskilt beträffande det rättsliga förhållandet mellan A och B och med avseende på hur en tredje man skall kunna förvärva rätt att utnyttja verket.[54]

Emellertid behöver dubbelskapandefrågan icke dragas in i diskussionen om verkskriterierna. Den kan i stället betraktas som en fråga om hur man bestämmer upphovsman eller rättsinnehavare till ett givet anspråksunderlag, när flera upphovsmän påstår sig ha skapat det var-

---

52) Med detta språkbruk kommer alltså icke "subjektiv nyhet" och "originalitet" att vara synonyma. Jfr Godenhielm i NIR 1959 s. 193 samt Troller, I s. 448 ff. Om kriterierna för subjektiv nyhet se Lund i NIR 1960 s. 211. "Originalitet" är ett besvärligt ord i dessa sammanhang, ty det användes i doktrinen ibland för att uttrycka att något företer subjektiv nyhet och ibland för att ange, att företeelsen har vissa drag, som avviker från det vanliga. Se t.ex. Troller, I s. 447 ff. och Kummer s. 36. Se även Desbois s. 5 ff., som uttryckligen skiljer mellan "originalité" som uttryck för subjektiv nyhet å ena sidan och "nouveauté" som uttryck för objektiv nyhet å andra sidan.

53) Se Eberstein i SvJT 1945 s. 491 f., Lund i NIR 1960 s. 202 ff., Koktvedgaard s. 126 ff. och Troller, I s. 448 ff. med hänvisningar.

54) Jfr Koktvedgaard s. 136 f.

om man tvistar, och detta är kvalificerat för upphovsrättsskydd.[55] Den oavhängighet eller det nyskapande som uppställes som verks- eller bearbetningskriterium[56] avser då endast skillnaden mellan detta tvisteobjekt och alla andra objekt. I enlighet härmed kommer dubbelskapandeproblemet att återupptagas till behandling i anslutning till bestämmandet av den inbördes rätten mellan medlemmarna av upphovsmannakretsen vid TV-program.[57]

Det till rättsobjektet som kriterium knutna självständighetskravet innebär att det skyddsgrundande egenskapskomplexet i en påstådd primärföreteelse (oberoende av vem som är dess upphovsman) rent objektivt sett skall vara sådant som "icke gärna två upphovsmän *oberoende av varandra* kunna tänkas ha utarbetat".[58] Det kan anses som bedömningsstandard för ett *allmänt krav på nyskapande* och det motiverar det omnämnande som göres i 4 § URL av självständighetskravet vid sidan av nyhetskravet. Därigenom uttryckes nämligen, att jämförelsen för att fastställa om nyhet föreligger eller ej icke endast bör ske med beaktande av vad som redan finnes utan även av vad som kan förutses uppkomma på grund av att det ligger mer eller mindre nära till hands.[59] Lögdberg tillmäter detta självständighetskrav, under uttrycket "inre form", en exklusiv betydelse av skiljefaktor mellan skyddade och oskyddade verk.[60] Det kan eliminera möjligheter att konstatera dubbelskapande, genom att påstående därom icke förtjänar tilltro vid vissa icke alltför "enkla" underlag.[61]

Uttryck för auktors individualitet.

En sida av *auktors individualitets* betydelse som skyddsvärdighetsbestämning kan lämpligen klargöras mot bakgrund av ett exempel.

---

55) Se Koktvedgaard s. 128.
56) Om förhållandena vid bearbetning, se nedan s. 92 ff.
57) Avd. VI kap. 4 (s. 374 ff.).
58) Lögdberg s. 71; jfr även dens. s. 255; Bergström i GRUR Int. 1962 s. 365 sp. 1; Kummer s. 51 f.; Ljungman i Festskrift för Arnholm s. 185. Att någon hämtat uppslag till vad han skapat från ett annat alster hindrar ej att han får egen upphovsrätt för vad han gjort, om det åstadkommits i fri anslutning och utgör ett nytt och självständigt verk; se 4 § 2 st. URL, jfr Hesser s. 9.
59) Se SOU 1965 : 61 s. 208.
60) Lögdberg s. 78 jfrd med s. 71; se även Bergström i GRUR Int. 1962 s. 365 sp. 1.
61) Jfr Koktvedgaards uttalanden om "res ipsa loquitur", s. 134 ff. Se nedan s. 375 f.

Eberstein har hävdat[62] att upphovsmannens personlighet vid författares och konstnärers alster sätter sin prägel på arbetsprodukten i en grad, som icke har någon motsvarighet vid uppfinnande verksamhet.[63] Lagmotivens tidigare angivna (ovan s. 54) och Ebersteins nu redovisade användning av uttrycken är emellertid något egendomlig. Den torde rent av kunna ge anledning till uppfattningar, som strider mot vedertagna upphovsrättsprinciper, nämligen såtillvida, att den kan tolkas som att man vid bedömningen skall lägga huvudvikten vid subjektet i stället för objektet. Att tala om någons individualitet för att betona att upphovsmannen skall vara en, något för sig o.dyl. är möjligt, men det är icke så uttrycket nu användes utan till synes för att beteckna en orsak till en kvalitet hos arbetsresultatet. Som kriterium måste det kunna göras till föremål för bevisning vid tvist om dess existens.[64] Men vad annat kan man då veta om någons individualitet eller personlighet, än att individen i olika situationer har betett sig på visst sätt (handlat, förhållit sig eller talat si eller så), och att det därför kan finnas skäl att tro, att han i nya situationer skall bete sig på liknande sätt? En abstraktion av detta skulle kanske kunna sägas ge vid handen, att individualitetens och personlighetens roll, t.ex. vid genomförande av en regiuppgift för ett TV-program, spelas av summan av regissörens lösningar i alla under arbetets gång tänkbara valsituationer.[65] Men om man i programinnehållet kan påvisa just en från gång till annan upprepad valmetod, vilken ju då verkligen skulle kunna sägas vara något för regissören eget, åtminstone om den är först iakttagbar i hans program, då är den främst av upphovsrättslig relevans för möjligheten att kunna härleda ett verk av icke namngiven upphovsman till viss

62) Eberstein, II s. 100.
63) Uttrycken "individualitet" och "personlighet" brukar användas som synonymer i de sammanhang, varom här är fråga. Att Eberstein använder dem så, framgår bl.a. av texten omedelbart före den som här har refererats.
64) Sakk. 1914 angiver, s. 93, såsom för jämförelse med bearbetning enda karaktäristikum för nyskapelse just att denna fått "sin prägel av sin egen författares individualitet".
65) Personlighetsbegreppet torde eljest allmänt sett kunna bestämmas som någons totala handlings- eller beteendemönster. "Den som ser bildstoden, ser icke bildhuggaren, den, som ser bilden av den sköna Helena, ser icke Apelles, som målat henne, utan blott resultatet av hans verksamhet, och denna har sin grund i förträffligheten av hans geni. Likväl är allt detta blott en effekt av accidentier och egenskaper hos denne mans väsen, men själva detta väsen i och för sig förbliver helt och hållet okänt"; Bruno s. 202.

person. I TV-sammanhang kunde valmetoden föranleda uttalanden som "ett typiskt Åke Falk-program". I den mån en sådan upprepad metod bör benämnas teknik, stildrag eller manér är det som avses med uttrycken enligt såväl de nya som de tidigare lagmotiven uttryckligen undantaget från skydd, åtminstone i den meningen, att det icke som sådant skall beaktas som grund för "upphovsrättsföljds" inträde efter påstående om intrång. Vad som efter tillkomsten av flera successiva företeelser kan sägas vara stildrag eller manér kan dock tänkas höra till de skyddsgrundande elementen, när det uppträder för första gången. Just genom att det upprepas kommer det dock att framstå som något som kan isoleras från sina sammanhang till att betecknas "stildrag" eller "manér".[66] Det kan därigenom anses utgöra sådana egenskaper som icke är skyddsgrundande.

I 3 § 2 st. URL talas om kränkande av "upphovsmannens litterära eller konstnärliga egenart", varmed enligt departementschefen[67] avses att något kränker upphovsmannens "personlighet, sådan den kommit till uttryck i verket".[68] Ordet "egenart" kan i dagligt tal ha en "positiv värdeladdning" av sådant slag att det skulle kunna ifrågasättas att endast vissa upphovsmän kunde sägas prägla sina alster med sin "egenart". Lagförarbetena ger likväl ej stöd för tanken att man med ordet "egenart" i 3 § 2 st. URL skulle ha avsett att avgränsa lagens tillämpningsområde i sak. Lund tolkar dock lagbudet som ett krav på att "ophavsmandens egenart normalt skal give sig udtryk i vaerket, for at det skal omfattes af loven".[69] Teknik, stildrag, manér och dylikt tyckes således enligt Lund kunna vara av betydelse för skydd i åtminstone ideellrättsligt hänseende.[70]

Upphovsmannens "eget"[71] är det han själv tillskapar, det som uppfyller självständighetskravet. Om han får upphovsrätt, så är det just för

---

66) Jfr Schramm s. 51 f. och Lutz s. 27.
67) KProp 17/1960 s. 71.
68) Lögdberg uttalar om BK :s ändamål, att det främst synes vara att tillgodose "den individuelle originelle skaparens intresse att få njuta frukterna av sitt arbete och att tillerkännas skydd för den del av hans personlighet, som hans verk ger uttryck åt" ...; Lögdberg s. 222.
69) Lund s. 51.
70) Men en slutsats, vartill man skulle kunna nå mot bakgrund av Lunds resonemang och som skulle leda till att, där intet sådant vore iakttagbart, verksskydd normalt borde frånkännas, går för långt och har säkerligen icke åsyftats av Lund. En upphovsman skall kunna få skydd också för sitt första verk.
71) Se Sakk. 1914 s. 150.

detta, som efter hans insats framstår som något skapat.[72] Beträffande kravet på skapande anför AK att "ett blott refererande eller reproducerande av äldre verk grundlägger icke upphovsmannarätt", icke ens om det äldre verket var tidigare okänt, men att sådan rätt kan tillkomma någon för det sätt på vilket ett material redigerats.[73] Kravet fyller också den enda funktion som rimligen kan tillmätas fordringen "produkt av andligt arbete", nämligen att understryka kravet på produktens återförbarhet till fysisk person.[74] Det som uppfyller självständighetskravet och som kan återföras på en fysisk person såsom vad denne gjort kan också — vilket senare kommer att närmare belysas — betecknas med uttrycket att *individuell utformning* föreligger.[75]

Ebersteins ovan (s. 57) omtalade påstående synes emellertid som faktisk bestämning kunna fylla funktionen av uttryck för att den som ägnar sig åt litterärt eller konstnärlig arbete står inför en rikligare förekomst av valsituationer — och möjligen också andra sådana — än den, som ägnar sig åt arbete på det tekniska fältet. Detta i sin tur grundar sig väl på faktum att den sistnämnde är bunden till ganska begränsade typer av arbetsfaktorer — det är ju teknisk funktion och effekt han eftersträvar. Den litterärt verksamme rör sig på ordens — eller rent av bokstävers och teckens — fria fält och den konstnärligt verksamme behöver bara göra en bild eller en figur för att sägas verka på det konstnärliga fältet (även om han där icke skulle vara nyskapande).[76]

Kanske kan det väsentliga i kravet på individualitet i den "personliga" mening som Eberstein m.fl. torde ha åsyftat reduceras till två delkrav.

Det första är det i lagmotiven efterföljande kravet på *"icke rent mekanisk produktion"*. Detta krav är mindre mångtydigt än de föregående. Att det icke får vara fråga om en rent mekanisk produktion

---

72) Jfr Bundesgerichtshof 18/5 1955, BGHZ 17 s. 267 (278), GRUR 1955 s. 492: "Für das moderne Urheberrecht wird allseitig anerkannt, dass die Nutzungsrechte des Urhebers nur die Ausstrahlungen seines *durch den Schöpfungsakt* begründeten geistigen Eigentums sind" (kurs. här).
73) SOU 1956 : 25 s. 67.
74) Koktvedgaard s. 101 f.
75) Jfr Kummer s. 36 ff. Se ytterligare nedan s. 82 f.
76) Jfr SOU 1965 : 61 s. 208. Det är för övrigt förmodligen ytterst osäkert om ett påstående som Ebersteins härovan angivna kan verifieras, därest det uppfattas så som här har skett.

torde närmast böra uppfattas som att, typiskt sett, arbetsresultatet skall ha krävt enskild detaljkontroll och att, likaså typiskt sett, resultatet av arbetet ej får vara uteslutande tekniskt betingat eller eljest givet av de yttre förutsättningarna för det (verktyg, den givna uppgiften o.dyl.). Det andra delkravet avser att arbetet *icke* får ha varit *rutinmässigt*.[77]

Bedömningen av individualiteten synes skola anknyta till vad som uppfyller dessa delkrav och vad som kan falla under uttrycket nyskapad konst och nyskapad beskrivande framställning och icke till huruvida något kan anses som ett personlighetsutflöde.[78] Möjligen kan sägas att ju mer mekaniskt betingad den process är som ligger bakom framställningen av ett verks första företeelse desto mindre utrymme finnes för nyskapande i företeelsen.[79] Värdet av en sådan tumregel är dock ej påfallande stort.

Vad beträffar sådana slumpbetingade, s.k. aleatoriska prestationer, som numera tillkommer särskilt i bild och musik, och som väsentligen beror av mekaniska och elektroniska insatser, kan ifrågasättas om särskilda kriterier bör appliceras för skyddsvärdighet, eller om de är oförtjänta av upphovsrättsligt skydd.[80]

Inom TV-program kan slumpmässigt elektroniskt alstrade bildföljder åstadkomma effekter, som utan våld på åtminstone i somliga kretsar väl gångbart språkbruk kan kallas konstnärliga.

Det synes obestridligt att URL bygger på ett krav på personligt skapande insats. Ett avsteg härifrån bör förutsätta lagstiftning. Detta har också, till synes som förstahandsalternativ, föreslagits av Ljungman som lösning av problemet.[81] Kummer har sökt lösa den aleatoriska problematiken genom att upplösa kravet på samband mellan produkt och upphovsman: tillräckligt vore att framlägga produkten "mit dem erkennbaren Anspruch, ein Werk im Sinne des Urheberrechts vorzulegen, und dass sie Individualität aufweist", d.v.s. uppfyller det härovan omtalade självständighetskravet (s. 54 ff.), om därvid frånfalles dess anknytning till just skapande person.[82]

---

77) Jfr SOU 1956 : 25 s. 133.
78) Jfr förhållandet mellan "art", "skill" och "personality" hos Whicher i Bull. Cop. Soc. 9 (1962) s. 478.
79) Jfr Saxén s. 32.
80) Resultatet av ett urval av slumpbetingat material kan dock vara skyddsvärt.
81) Ljungman i Festskrift för Arnholm s. 194.
82) Om sakförhållandena se Kummer s. 170 ff. Om Kummers egen uppfattning se dens. s. 193 ff. (Citering här från s. 194.) Jfr Ulmers kritik i GRUR 1968 s. 527 ff. (DdA 1969 s. 79 ff.) samt Ljungman i Festskrift för Arnholm s. 193 ff.

II.1.1.4

Syftet med verket som kvalitativ bestämning för litterära och konstnärliga produkter i programinnehållet

I den kortfattade presentation som givits ovan av grunderna för åtskillnad mellan litterära och konstnärliga verk nämndes under II.1.1.1 *det konstnärliga syftet* med verket, i ett citat ur AK:s motiv, såsom förutsättning för att rekvisitet "konstnärligt" skulle anses vara uppfyllt (s. 52).

Ordet "syfte" användes dock långt ifrån alltid på ett entydigt sätt. De två grundbetydelser på vilka det kan återföras är dels det psykiska eller subjektiva syftet, *upphovsmannens avsikt* med verket, och dels *verkets funktion.*

I den bestämning som förut gjorts av *litterära verk* i allmän mening (se s. 51 f. och 53) skulle man kunna byta ut "krav på referensomfång för arbetsresultatet, d.v.s. att det beskriver, anger eller åskådliggör något", mot att det skall ha en refererande eller angivande funktion. Det är en bestämning av syftet med litterärt verk, vilken hänför sig till företeelsen, och *detta* syfte är alltså jämte kravet på individuell utformning av betydelse för skyddsvärdigheten.[83] Det förekommer i övrigt icke något i förarbetena som antyder, att man skulle ha avsett att tillmäta ett subjektivt eller över huvud annat syfte med ett litterärt verk betydelse.[84]

Det är när man har att göra med ett i allmän mening *icke litterärt verk,* som frågan om syftets betydelse blir verkligt angelägen. Då gäller det, om skydd över huvud kan givas under URL. Vad som icke är litterärt måste ju då vara konstnärligt, och huruvida syfte i någon me-

---

83) På detta sätt kan skydd motiveras också för privatbrev o.dyl. Jfr NJA 1921 s. 579. Efter en liknande syftesbedömning hänvisas enligt 1 § 2 st. URL vissa teckningar m.m. till ett skydd av annorlunda omfattning; det gäller då huruvida deras syfte är tekniskt eller vetenskapligt i vid mening i stället för konstnärligt. Se SOU 1956 : 25 s. 43 f., Eberstein i NIR 1946 s. 5 ("instruktivt eller intellektuellt i motsats till estetiskt") och v. Konow s. 18 f. ("huvudsakligen instruktiva eller" ... "tjänande litterära ändamål"); jfr även Ljungman i NIR 1953 s. 155 ff.

84) Ett exempel på att man på grund av vad som kallas ett syfte kan *vägra* skydd gives på s. 64 i not 94.

ning kan vara av betydelse för bestämningen av detta är värt ett närmare studium.[85]

De personer som medverkar till TV:s programinnehåll och för vilka dettas slutliga individuella utformning utgör originalföreteelsen för deras skapande insats kan i åtskilliga fall icke sägas ha utfört något litterärt. Om innehållet icke bedömes vara konstnärligt kommer de att stå utan upphovsrätt.

Problemställningen skulle kunna redovisas sålunda: Det gäller om en individuell utformning (av vad slag det vara må) i ett programinnehåll av icke enbart beskrivande art kan skyddas, oaktat det icke hävdas, att någon *konstnärlig ambition* eller någon *avsikt att nå en konstnärlig verkan* förelegat. "Avsikten" kan då fattas antingen i betydelsen av upphovsmannens avsikt (det subjektiva syftet) eller av verkets funktion (det objektiva syftet). Om man talar om att något som har en estetisk funktion har framställts utan estetiskt syfte och sedan förses med en detalj, som har sådant syfte, så synes det kunna vara ett exempel på användning av först ett subjektivt och sedan ett objektivt syfte.[86] Om man säger, att något är avsett för TV-program och icke menar, att det är just lämpligt därtill, så är det ett subjektivt syfte man anger.[87] Om det gäller att uppställa krav för skyddsvärdighet, är det emellertid icke nödvändigt, att det är fråga om ett val mellan objektivt och subjektivt syfte. Man kan väl tänka sig att kräva ett visst mått av varje slag eller att de två typerna kan ersätta varandra.[88]

---

85) Lögdberg, som utförligt behandlat syftesproblematiken i NIR 1960 s. 215 ff., och vars framställning även är av värde för frågor utanför det område som hans rubrik avser, föreslår som en — låt vara enligt hans mening föga plausibel — tolkning till AK:s ståndpunkt i sammanhanget att, om syftet vore konstnärligt, skydd skulle givas som för konstnärligt verk och eljest som för litterärt verk; alltså ett tillvägagångssätt, som är omvänt det här begagnade.

86) Jfr dock SOU 1956 : 25 s. 77.

87) Jfr KProp 17/1960 s. 49 om betydelsen av att en produkt är avsedd för industriellt mångfaldigande.

88) I FrURL uttalas i art. 2 att "Les dispositions de la presénte loi protègent les droits des auteurs sur *toutes les oeuvres de l'esprit, quels qu'en soient* le genre, la forme d'expression, le mérite ou *la destination.*" (kurs. här) Bonnefoy anger i sin kommentar till stadgandet, s. 30. endast att syftet, "c'est à dire" ... "l'intention de son auteur" saknar betydelse, "si l'oeuvre en soi possède un caractère artistique". Ulmer uttalar angående tysk rätt, att "Künstlerisch ist nicht ein Schaffen, das künstlerisch sein will" ... s. 129; jfr Bundesgerichtshof 29/3 1957, BGHZ 24 s. 55 (s. 61).

I AK:s betänkande förekommer ett annat uttalande om syftet, som, sammanställt med det här förut redovisade, kommit såväl Ljungman[89] som Lögdberg[90] att ifrågasätta, om icke kommittén "svävat en smula på målet" beträffande frågan i vad mån syftet med ett verk är av betydelse för frågan om skydd eller icke skydd. Det uttalas, att det är likgiltigt, i vilket syfte verket tillkommit, sålunda om syftet är konstnärligt, ideellt i annat hänseende, t.ex. religiöst, eller rent praktiskt.[91]

Det är emellertid antagligt, att AK med "verk" i uttalandet avsett att på ett förkortat sätt ange "litterära och konstnärliga verk". I så fall har alltså påståendet innebörden, att syftet med det *litterära* eller *konstnärliga* verket är utan betydelse för skyddsvärdigheten.[92] Det skulle alltså sakna betydelse i vilket sammanhang man iakttog verket, om det bara vore litterärt eller konstnärligt. Men om denna tolkning är riktig, så gäller dock att, enligt det först nämnda uttalandet av kommittén, kravet på konstnärligt syfte för att något skall kunna kallas konstnärligt kvarstår oemotsagt. Detta syfte måste utredas. Syftes funktion att åtskilja olika slag av företeelser, som omfattats av URL, kommer icke närmare att beröras.

Lögdberg anser tänkbart, att AK med sitt uttalande, att det vore likgiltigt i vilket syfte verket tillkommit, skulle ha avsett "huvudsyfte med verkets framställning". Syfte i denna mening kan emellertid fastställas till nästan vad som helst, beroende på vilken utgångspunkt man har för bedömningen eller vilken användning man har för bedömningsresultatet.[93] Huvudsyftet med ett obestridligen skyddsvärt TV-program eller en del därav kan — vare sig det uppfattas objektivt, som Lögdberg tyckes göra, eller subjektivt — sägas vara undervisande, att väcka anstöt, att möjliggöra programmets avsättning utomlands o.s.v. I

89) SvJT 1959 s. 94.
90) Lögdberg i NIR 1960 s. 215 f.
91) SOU 1956 : 25 s. 69.
92) Rintelen, s. 54 f., uppfattar syftet med verket på detta sätt och säger, att syftet saknar betydelse. Till stöd för sin mening anför han den tyska motsvarigheten till det svenska rättsfallet om Frödings brev, NJA 1921 s. 579, vilket senare av Lögdberg, s. 81, åberopats till stöd för samma uppfattning. Det tyska fallet gällde Nietsches brev, Reichsgericht 7/11 1908, RGZ 69 s. 401; jfr Bundesgerichtshof 22/12 1959, BGHZ 31 s. 308 på s. 311.
93) Jfr Saxén s. 284 ff., angående fråga om rätt för förläggare att frånträda förlagsavtal, om verkets syfte bortfallit.

denna vaga bemärkelse kan syftet naturligtvis icke lämpligen vara särskiljande för skydd respektive icke skydd.[94]

Om man emellertid i ett givet fall kommit till att ett program eller programelement icke är ett konstnärligt verk i URL:s mening, så är det ändock icke uteslutet, att detta skett på grund av att syftet med alstret bedömts vara av annat än konstnärligt slag. Det kan t.ex. bero på, att de konstnärliga egenskaperna är så obetydliga att de icke förtjänar avseende, men att man, i stället för att säga det, hävdar att syftet är annat än konstnärligt.

Man kan indela syftesproblematiken så, att man ser till dels vilka syften som utesluter verkskvalitet och dels vilka som skapar den. Det synes emellertid lämpligast att icke ytterligare gå in på de syften som kan uppletas och som kan tänkas orsaka, att man bortser från föreliggande beskrivande funktion eller konstnärlighet på sätt nyss omtalats. I stället kommer här att undersökas under vilka förutsättningar man kan säga, att ett konstnärligt syfte har betydelse.

Det finnes ett sätt att skänka uttrycket "konstnärligt syfte med ett arbetsresultat" ett objektivt, funktionellt innehåll, d.v.s. att tillskriva produkten ett objektivt konstnärligt syfte, vilket också klart bör kunna vara av betydelse för skyddsvärdighetsfrågan. Detta syfte är, att den ifrågasatta verksföreteelsen eller element däri skall *kunna användas på liknande sätt eller i motsvarande funktioner som är karakteristiska för sådant som tidigare ansetts vara konstnärligt.*[95] Det är visserligen klart att man vid olika tillfällen och under olika förhållanden kan komma till olika bedömningsresultat, om man ser till detta syfte. Men det är särskiljande; och med "syfte att nå en estetisk effekt"[96] kan man

---

94) I DD 1960 s. 762 ansåg dock Sø- og Handelsretten, att man "dog må naere betenkelighed ved at betragte den [lampetten], *hvis formål er rent praktisk,* som et originalt åndsarbejde . . ." (kurs. här). Lund hävdar emellertid, s. 52 f., att "et vaerks rent praktiske formål ikke kan bringe det uden for beskyttelsessfaeren".

Om man så vill, kan man också säga, att ett slags syfte får betydelse att utesluta upphovsrättsligt skydd, när det i 9 § URL bestämmes, att vissa hos myndighet upprättade handlingar icke är föremål för upphovsrätt. Jfr Allfeld s. 50 och Desbois s. 53.

95) En antydan om detta synsätt kan spåras i att AK, som nämnts, anser "verk . . . av beskrivande art" stå som litterära verk i motsättning till "verk med konstnärligt syfte" som konstnärliga verk.

96) Lögdberg i NIR 1960 s. 219. Lund hävdar, Billedkunsten s. 323, att man som konstverk bör skydda endast sådana objekt "hvis formål alene er at fremkalde en aestetisk virkning".

avse just denna objektiva funktion. Vad uttrycket eljest skulle kunna avse förefaller oklart. Syftet överensstämmer med den visserligen onyanserade men dock slagkraftiga föreställningen, att där de yttre förutsättningarna för ett värde finnes, vilket t.ex. efterfrågan kan ge, det skall kunna resultera i ett utbyte för någon.[97] Denne bestämmes i nu förevarande sammanhang vara verkets upphovsman.

Att något, enligt vad omständigheterna utvisar, framträder som sådant som gör anspråk på upphovsrätt kan — vare sig det gäller programinnehåll i dess helhet eller element däri — böra få betydelse av att ge skydd och avgränsa vilka personer som skall kunna göra rätt gällande.[98] Att detta icke är ett tjänligt *avgörande* kriterium omtalas nedan (s. 107 ff.). Lagförarbetenas uttalanden ger i varje fall icke stöd för att påstå, att det ovan presenterade objektiva syftet skulle vara irrelevant för skyddsvärdigheten. Då sådant konstnärligt syfte jämte individuell utformning föreligger, skulle tillräckliga förutsättningar för att anse något vara ett konstnärligt verk vara för handen, om det subjektiva syftet saknade betydelse. På motsvarande sätt kan samma slag av objektivt syfte uppställas för parodi, travesti m.fl. dylika typer, beträffande vilka syftet säges äga upphovsrättslig vikt.[99]

Syftet i viss objektiv mening bör alltså kunna vara relevant för skyddsvärdighetsbedömningen av TV-program och dess element vare sig de anses utgöra litterära eller konstnärliga verk, och det bör också kunna verka åtskiljande mellan flera element i ett programinnehåll.

För användning av ett sådant objektivt syfte som verkskriterium för programinnehåll skulle sålunda vara av betydelse på vilket sätt eller i vilken funktion det ifrågasatt skyddsvärda presenteras i programmet. Om sättet eller funktionen är kända från sammanhang som tidigare bedömts vara konstnärliga vore kriteriet uppfyllt. Sättstycken för en TV-show, uppställda i en studio, ter sig måhända icke som ett konst-

97) Att man icke får tillmäta föreställningen någon relevans av allmängiltig eller avgörande ledprincip är lätt att inse, och det bestyrkes även i svensk rättspraxis av rättsfallet NJA 1943 s. 547; påståendet, att de skyltdockshuvuden som det där gällde måste anses ha erforderlig konstnärlig kvalitet redan på den grund, att de blivit avbildade olovligen och i vetskap om att plagiat skedde, vann icke beaktande. AK talar, s. 99, om "självständigt konstvärde" för bl.a. skisser i akvarell för teaterdekorationer som grund för skydd även för vad som endast är en förlaga till en konstnärlig slutprodukt.
98) Se Kummer s. 75 f. Jfr Ulmer i GRUR 1968 s. 527 ff.
99) Se Knoph s. 90 f.

närligt verk, men de kan tänkas utgöra ett sådant såsom element i den dekor som förekommer i den televiserade showen. Avgöranden av aktuella fall kan tänkas stödja sig på tidigare bedömningar av skilda slag av film och av tidigare framställda programinnehåll. I de fall då TV endast återger något som kan existera oberoende av programinnehållet vidgas naturligtvis underlaget för bedömning avsevärt. Men i de fallen spelar förekomsten i just TV-program icke någon självständig roll för den nu aktuella bedömningen.

Hur är då det subjektiva syftet beskaffat, och vilken betydelse kan det ha för skyddsvärdigheten?

Det är till att börja med klart, att ett till synes subjektivt syfte, som t.ex. det att något är "avsett för industriellt mångfaldigande" lätt kan vändas i ett objektivt, nämligen att den ifrågasatta verksföreteelsen är av det slag, som tillkommer genom industriellt mångfaldigande. Gränsen mellan objektivt och subjektivt syfte behöver alltså alls icke vara skarp. Men om man i ett visst sammanhang använder ett uttryck, som medför en dragning åt det subjektiva, så är det angeläget, att meningen klart redovisas, ty skillnaden i resultat om man uppställer objektiva syften som verkskriterier eller om man kräver subjektiva kan bli stor, eftersom det icke är samma fakta som skall bevisas i de båda fallen.

Det objektiva konstnärliga syftet i ett TV-program kan man iaktta ur programinnehållet, såtillvida som syftet bestämmes genom jämförelse mellan å ena sidan programinnehållet och å andra sidan arbetsresultat och typer därav som tidigare omfattats av upphovsrätt eller dess bestämningar. För att påvisa ett subjektivt syfte får man ta fasta på — väl icke upphovsmännens blotta påstående om att de haft en konstnärlig vilja eller att de anser sig ha skapat något konstnärligt[100] — men de omständigheter som kringgärdar och berör själva framställningsförloppet. Som exempel kan nämnas upphovsmännens utbildning för uppgiften, framställningsmiljön, redskap och material m.fl. ofta synnerligen komplexa faktorer. Om upphovsmännens avsikt

---

100) Se Eberstein i SvJT 1945 s. 491. Uttryck som det att upphovsmannen "sökt giva åt alstret" en individuell karaktär etc. (Eberstein, Fotografisk bild s. 17) torde icke få uppfattas bokstavligt. Därmed underkännes icke faktum, att det ibland kan vara styrande för konstuppfattningen i allmänhet att såsom konstnärer kända personer påstår att avsikten bakom en egendomligt utseende eller ljudande företeelse varit konstnärlig.

i psykisk mening skulle tillmätas betydelse, kunde man bli tvungen att underkänna skyddsvärdigheten för arbetsresultat, som med beaktande av objektiva bestämningar måste anses syfta till konstnärlighet, endast för det att upphovsmännen påstår, att de saknat avsikt till konstnärligt skapande.

De bestämningar som skall göras på grund av ett krav på subjektivt syfte bör således vara objektiva bestämningar, *men de konstateras icke såsom egenskaper i iakttagelseunderlaget utan såsom orsaker till vissa egenskaper i detta.* De kan vara mer eller mindre anknutna till de speciella omständigheter som rör upphovsmännen respektive arbetsresultatet och i enlighet därmed sägas vara mer eller mindre subjektsrespektive objektsanknutna. Sammanfattningsvis kan bestämningarna sägas uppbäras av åsikten, att det är antagligt, om man tidigare ansett några arbetsresultat som tillkommit under vissa former eller omständigheter vara konstnärliga, att det vid samma eller liknande betingelser kan uppstå verk, som bör bedömas fylla konstnärlighetskravet. Det subjektiva syftet torde under alla omständigheter åtminstone såtillvida böra frånkännas betydelse som, om en erkänd bildkonstnär, regissör, scenograf, koreograf etc. inom sin verksamhet framställt något som ifrågasättes vara konstnärligt, man icke skall behöva ytterligare undersöka de *subjektiva* omständigheterna bakom det aktuella fallet.

Som bestämning av skyddsvärdighet har det mening att hävda, att man icke uppställer krav på "syfte att nå en estetiskt tilltalande effekt"[101], men fråga är, varför man här över huvud talar om syfte. Som nämnts bör man icke stanna för en subjektiv bestämning av ett subjektivt syfte. Som objektiv bestämning torde innebörden av det citerade uttrycket vara densamma, som att programinnehållet kan vara konstnärligt, om det är fult eller motbjudande, om blott det tillkommit under vissa omständigheter.[102] De objektiva bestämningar av ett mer renodlat subjektivt syfte som synes kunna tillmätas avgörande betydelse

---

101) Lögdberg i NIR 1960 s. 219. Sannolikt skulle för övrigt åtskilliga konstnärer betacka sig för att anses ha haft en sådan effekt i sinnet.
102) Jfr Hjortzbergs och Hjorths i rättsfallet NJA 1935 s. 712 på s. 714 återgivna bestämning av uttrycket "självständigt estetiskt värde" för vilket kräves "individuell utformning och originalitet".

är i synnerhet upphovsmännens utbildning och att de på grund av tidigare prestationer anses vara skapare av konstnärliga verk.[103]

Det är icke möjligt att vare sig ur det knappa svenska rättsfallsmaterialet, där domstolarna ytterst ofullständigt anknyter formuleringen av sina synpunkter till expertutlåtanden, eller av rättspraxis i övriga nordiska länder bilda sig en uppfattning om vilken inverkan utbildning och tidigare erkännanden av konstnärskap verkligen kan ha, vare sig allmänt eller för rättsskyddet på film- och TV-området.[104] Motivuttalanden ger heller icke nämnvärd ledning. Det t.ex. av Sakk. 1914 betonade estetiska syftet[105], kan icke omsättas i ett praktiskt användbart sätt att avgränsa, av annat slag än det man använder, om man betonar syftets objektiva funktion.

Lögdberg anser beträffande nyttokonst, att man med skyddsreglerna bör belöna det medvetna strävandet att anlägga estetiska synpunkter vid skapandet vid sidan om nyttoöverväganden. Man torde emellertid icke med säkerhet kunna ådagalägga just ett sådant slags strävande annat än genom att ta fasta på det litterärt eller konstnärligt nyskapade[106] hos bedömda företeelser och på att dessa skall fylla här angivna objektiva och eventuellt även vissa objektivt bestämda, subjektiva syfteskriterier. Förarbetena till URL ger heller icke stöd för att skilja mellan syftes roll vid litterära verk å ena sidan och vid konstnärliga verk å den andra utöver de hänseenden som ovan berörts (s. 61 ff.).

Det är uppenbart, att ett subjektivt syfte, d.v.s. ett som anknyter till den förmente upphovsmannens person, skulle kunna ha särskild betydelse vid sådana TV-program där man har att göra med verk av flera upphovsmän, vilkas insatser för programmet eller däri icke kan bedömas självständigt, eftersom de icke är i erforderlig mån åtskiljbara från varandra. Det torde dock kunna hävdas att kravet att resultatet icke får vara enbart mekaniskt eller rutinmässigt, eller på motsvarande sätt opersonligt betingat, fyller samma funktion som ett krav på sub-

---

103) Se Lund s. 64 f.
104) I HD :s dom i rättsfallet NJA 1962 s. 750 (Stringmålet) betonas icke, som i HovR :s dom, att "makarna Strinning genom sin utbildning få anses väl skickade att skapa verk av konstnärlig halt". I DD 1965 s. 530 ansågs en persons renommé som känd vävkonstnär icke kunna tilläggas betydelse m.h.t. utfallet av jämförelsebedömningen med tidigare kända produkter.
105) S. 149.
106) Se s. 54 ff.

jektivt syfte, grundat på objektiva kriterier skulle kunna göra. Huruvida så är fallet eller ej torde i sin tur vara avhängigt av hur högt man ställer självständighetskraven.

Uppfyllda höga krav på originalitet ger enligt Lögdberg anledning att *presumera* estetiskt syfte av ett i ovan angiven mening subjektsanknutet slag.[107] Men skall då innebörden av konstnärlighetskriteriet bestämmas av originalitetskriteriet, i den mån icke de objektiva och kanske även de subjektiva, objektivt bestämbara syften som här diskuterats ger utslag? Det är svårt att se någon annan möjlig bestämning.[108] Vid sådan skiljaktighet som upphovsrättsligt kan krävas mellan ett programinnehåll och andra alster skulle det kunna räcka, att det förra kan användas på liknande sätt eller i funktioner motsvarande dem som är karakteristiska för andra arbetsresultat, som tidigare benämnts konstnärliga. Eventuellt kunde dessutom tillkomma att programinnehållet uppstått genom insatser av någon eller några personer med sådan utbildning som normalt resulterar i vad som säges vara konstnärligt och/eller under sådana förhållanden, som brukar råda vid vad som kallas konstnärlig framställning.[109]

Det kan tyckas, att dessa bestämningar går i cirkel, eftersom ordet "konstnärlig" återkommer såsom delmoment i redogörelsen för konstnärlighetskriteriet. Men att man tidigare kunnat fastställa, att ett antal produkter är konstnärliga i juridiskt eller eljest vedertaget bedömningssammanhang, vilket ju onekligen skett, underlättar att göra de jämförelser som behöves för att använda kriteriet, t.ex. avseende utbildning, arbetsmiljö, apparatur, redskap eller kanske rentav avnämarkategorier, i förhållande till arbetsresultat. Detta är fallet även om till-

---

107) "Alster av inom hantverk och industri yrkesverksamma konsthantverkare och andra konstnärer", NIR 1960 s. 220. Om Lögdberg icke frångått den uppfattning om vad "originalitet" avser som framgår av Auktorrätt och film, t.ex. på s. 59 f., så synes han därmed avse *dels* originalitet, oberoende av frågan om "identitet eller synnerlig likhet med ett (specificerat) annat verk", och *dels* originalitet i förhållande till andra verk. Med förstnämnda torde endast kunna avses att produkten — oaktat att den förlänats en typ av apparition i vilken man regelmässigt återfinner skyddsvärda företeelser — kan anses vara så enkel, eller kanske estetiskt likgiltig, att den trots olikhet i förhållande till andra företeelser ej förtjänar upphovsrättsligt beaktande. Lögdberg framhåller svårigheterna att hålla i sär de två originalitetskraven. Jfr ovan s. 55 not 52.
108) Se Troller, I s. 450 ff. med hänvisningar. Troller tar uttryckligen avstånd från att tillmäta betydelse åt annan än verkets "ästhetische Originalität".
109) Jfr DD 1965 s. 530.

gången på jämförelsematerial är knapp och tidigare produkter endast har vissa drag gemensamma med den aktuella.

Om man fäster olika vikt vid de skilda syftesmomenten och varierar originalitetskraven vid olika programinnehåll i förhållande till tidigare faktorer, vilka förutsättes vara konstnärliga, kan användning och utveckling ske av "TV-rättsliga" konstnärlighetsbestämningar under viss garanti för *kontinuitet*. Bedömningsprocessen kommer följaktligen också att förändra konstnärlighetskriteriets innebörd i tillämpningen. Varje exempel, som utvidgar kategorin av vad som anses ha ett konstnärligt syfte, d.v.s. uppfyller kravet på "konstnärlighet" för ett verk, kan i en senare bedömning läggas till grund för en ytterligare utvidgning av kategorin. Uttalanden i förarbetena till URL, att den skall avse även tidigare okända konstformer innebär icke någon regel för hur fort man får avlägsna sig från det tidigare erkända. Genom att man växelvis uppställer krav på den ena eller andra bestämningen av syftet eller varierar kraven mellan olika typer av företeelser, kan man förskjuta gränserna mer eller mindre omärkligt. Man kan t.ex. i vissa fall avstå från att ställa krav på utbildning (om man normalt — väl dock sällan uttryckligen — skulle uppställa ett sådant), om originaliteten är stor vid ett framställningsförfarande, som traditionellt ansetts som konstnärligt, t.ex. vid dekorarbeten. I andra fall kan man, om utbildning och framställningsmiljö förenats med originalitet i resultatet, anse att det icke skall hindra skydd, att ett i t.ex. filmkonstnärliga eller andra, besläktade sammanhang tidigare oprövat framställningssätt eller material kommit till användning. Hela bedömningsförfarandet är endast uttryck för det traditionella juridiska tillvägagångssättet, "classifying things as equal when they are somewhat different, justifying the classification by rules made up as the reasoning or classification proceeds".[110] Men det kräves, att man kan uppställa och redovisa hänsyn till sådana krav som de nu anförda, för att det konstnärliga syftet icke skall bli ett tomt begrepp. Emellertid synes den formella obundenhet av företeelsetyper, vilken numera enligt förutsättningarna för URL skall prägla den rättsliga bedömningen av vad som är konstnärligt, i allmänhet möjliggöra att rättsskyddet småningom utsträckes till *katego-*

110) Levi s. 3.

rier av arbetsresultat, som man tidigare icke velat skydda[111], medan man kan vara mer obenägen att utvidga tidigare, i skyddssammanhang välbekanta kategorier.

Beträffande det subjektiva konstnärliga syftet bör vidare gälla den inskränkningen, att det visserligen kan tillämpas som kriterium, med innebörd av det slag som härovan sagts, då man kan konstatera fakta, som kan läggas till grund för påståenden om ett sådant syfte, men att det icke är lika motiverat att betrakta avsaknaden av sådana fakta som tecken på att upphovsrättsligt skydd icke föreligger.[112] Anonyma litterära och konstnärliga verk åtnjuter skydd. Vid sådana är förhållandet ofta, att man icke känner till upphovsmannens utbildning eller verkets framställningsmiljö. Åtskilligt om vilken framställningsteknik som använts o.dyl. kan naturligtvis framgå av arbetsresultatet, eftersom t.ex. visst material eller vissa tekniska medel såsom apparatur etc. kräver ett bestämt grundläggande förfarande. Som antytts är icke alltid gränsen skarp mellan vad som kan iakttagas med verksföreteelsen som utgångspunkt och sådant, som mer utpräglat kan hänföras till den subjektiva sidan.

Man skulle alltså kunna tänka sig att såsom villkor för skydd i ett visst fall hävda ett krav på likhet mellan å ena sidan ett förfarande som programinnehållet utvisar har blivit använt och å andra sidan ett tidigare förfarande, t.ex. på kinofilmens område, som resulterat i något som kallats konstnärligt. Det förefaller emellertid egendomligt, om man utan stöd i lag eller lagförarbeten och utan anvisningar i rättspraxis skulle uppställa krav på subjektivt syfte vid konstnärliga verk men icke kräva annat än ett objektivt syfte, att vara beskrivande, vid litterära verkstyper. Särskilt detta föranleder slutsatsen att det objektivt bestämbara, subjektiva syftet, sådant det här framställts, väl kan indicera skyddsvärdighet (vilken kan tänkas öka med större antal bevisade syftesfaktorer) men icke äga betydelse av generellt kriterium för lös-

111) Ett sådant fall som det danska DD 1926 s. 1003, där skydd vägrades mot obehörig fotografering av ett regisserat och inövat upptåg i medeltida dräkter m.m. dyl. vid Helsingörs 500-årsjubileum, skulle måhända under de nya reglerna ha kunnat få motsatt bedömning. Se om detta fall Rothe i TfR 1957 s. 200 f. med anförd litteratur.
112) Jfr Eberstein i TfR 1927 s. 392 f.

ning av frågan om skydd eller icke skydd.[113] Man kan också med användning av detta syfte nyansera bedömningen med avseende på olika slag av programelement, så att man utvecklar särskilda normer för syftesbestämning vid olika verkstyper.

Det synes genom vad här anförts vara klarlagt att, vad ankommer på bestämningarna "litterär" och "konstnärlig", den upphovsrättsliga verksbedömningen vid TV-program måste hänföra sig till egenskaper, som påvisas i programinnehållen. Bedömningen behöver emellertid icke därutöver allmänt sett avse faktorer, som kan grunda tal om subjektivt syfte.

En rent konstvetenskaplig diskussion om vad som är konstnärligt och vad som icke är det samt en genomgång av litteratur som rör sådana problem kan lämnas därhän i denna framställning. Det gäller ju icke vad som är konstnärligt för en viss person, vid en viss tidpunkt, utan vad som är det i normativ mening och i likhetsbedömning, icke i allmän konstbedömning.[114] En sammanblandning torde annars ofta ske med frågan om vad som är "estetiskt tilltalande", god o.s.v. konst och vad som icke är det.

Avsikten med framställningen om syftets roll för bestämning av programs eller programelements konstnärlighet har endast varit att peka på olika typer av standarder, som är praktiskt brukbara för förevarande juridiska frågor. Det kan visserligen sägas vara en konstvetenskaplig uppgift att forma utvecklingen av innehållet i bedömningskategorierna, således att närmare utpeka t.ex., vilka krav som är tjänliga för olika fall eller typer därav inom den av lagstiftare uppställda ramen. Men eftersom det ju egentligen gäller vilken ram för nyhetsbedömningen som konstnärlighetskriteriet anger, så måste utgångsläget oftast vara att se till det vedertagna för att mäta skillnadens betydelse.

---

113) Det är icke ovanligt, att man i domskäl redovisar subjektiva syftesfaktorer såsom stöd för att tillerkänna någon upphovsrätt — eller som i Svenska slöjdföreningens opinionsnämnd för att konstsakkunnigt fastställa underlaget för sådant tillerkännande — men jag har icke någonstädes funnit något rättsavgörande, där man *anfört* avsaknad av sådana faktorer som grund för att icke anse skyddsförutsättningar föreligger. Se om nämndens verksamhet Ljungman i Industriförbundets meddelanden 10/1960 s. 430 ff. samt SOU 1965:61 s. 187 f.

114) Jfr Ulmers kritik, s. 108 f., av Trollers metod att till grund för sin undersökning över de litterära och konstnärliga verken "anstelle einer von normativen Erwägungen geleiteten Begriffsbildung" lägga "einen vorgefassten, aus anderen Wissensbereichen übernommenen Begriff der ästhetischen Werke", nämligen det som utvecklats av N. Hartmann (i "Ästhetik". Berlin 1953).

För TV får naturligtvis därvid tidigare och i tiden parallella erfarenheter från det allmänna filmgebitet betydelse.[115] Faktiskt sett har ju medieinnehållen blivit i det närmaste potentiellt ensartade.[116] Värdeskyddsresonemang, t.ex. av typen att efterfrågan skall resultera i utbyte för den som tillgodoser den, kan dock böra föranleda modifikationer i förhållande till hur man eljest skulle resonera. Härvidlag kan sättet att utnyttja material och insatser för programinnehåll och ur programinnehåll vara av betydelse. Med förbättrade arkiveringsmetoder och ökad användning av inserat, inskott och sammanställningar av programmaterial av skilda slag synes såväl ekonomiska som ideellrättsliga intressen kring upphovsrättsliga "småmynt" kunna leda till att sådana vaga anknytningspunkter för bedömningen blir aktuellare än förut. Det är en juridisk uppgift att klargöra den möjliga, praktiska innebörden av lagtext och motivuttalanden, när det gäller de nu behandlade, principiella gränsmärkena för bedömningen. Låt vara att den inställning att bestämma också subjektivt syfte med blott objektiva kriterier och att i första hand lägga vikt vid ett objektivt syfte som här redovisats torde stå i motsats till viss konstteoretisk uppfattning om grunderna för konstnärlighetsbedömning. Lagen syftar dock till att ge ett arbetsmaterial, som är praktiskt användbart för rättsskipning.

Det väsentliga för fastställande av konstnärlighet bör vara bedömningens *kontinuitet* i förhållande till tidigare bedömningar. Det bör heller icke vara oviktigt vilken effekt som vid givna sakförhållanden åstadkommes av att de upphovsrättsliga reglerna genom rättsobjektsbedömningen får det ena eller andra spelrummet.

Ulmer har mot bakgrund av tysk rättspraxis hävdat att för att konstnärlighetskravet skall anses uppfyllt vid verk av bildande konst "entscheidend ist, dass es bildnerische Phantasie ist, die ihren Ausdruck in der Gestaltung findet".[117] Det avgörande för skyddsvärdigheten bör emellertid enligt här företrädd mening vara, huruvida man utöver de beskrivande elementen — om sådana förefinnes — kan iaktta egenskaper som, mot bakgrund av vad som tidigare kallats konstnärligt,

115) Se t.ex. Riedel i RuF 1963 s. 14.
116) Krause påpekar i GRUR 1959 s. 348 not 26 att "keineswegs ein relevanter Unterschied der Werkgestalt, des Bild-Ton-Inhalts selbst, besteht".
117) Ulmer s. 127. Jfr dens. i GRUR 1968 s. 529: "ein von bildnerischer Phantasie geleiteter Gestaltungswille".

skall påstås vara konstnärliga och element i ett nyskapande. "Bildnerische Phantasie" är exempel på psykologiserande abstraktion, vars berättigande som kriterium kan underkännas, eftersom dess omedelbara mening är oklar.[118]

II.1.2.
Strukturavgränsande verkskriterier

II.1.2.1
Allmänt

AK uttalar att det för en bestämning av upphovsrättens skyddsföremål erfordras att man tar ställning till "vilka i verket ingående element", som omfattas av upphovsrätten.[119] Rekvisiten litterär, konstnärlig och nyskapad är således otillräckliga. Kommittén synes åsyfta en generell möjlighet att precisera det skyddsvärda närmare än dessa kriterier kan åstadkomma. Med den terminologi som här begagnats gäller det som redan antytts frågan om egenskapsverkets materiella innehåll: varav utgöres det som kan uppfylla de övriga kriterierna och därför äga upphovsrättslig betydelse?

---

118) Ulmers bestämning torde f.ö. få uppfattas som ett uttryck för ett vanligt originalitetskrav: "Nur da, wo Raum ist für die Entfaltung der bildnerischen Phantasie und wo der Künstler ihrer Eingebung folgt, liegt ein Kunstwerk vor", Ulmer s. 128. Bundesgerichtshof har i ett avgörande 29/3 1957, BGHZ 24 s. 55 på s. 63 f., angivit skyddsobjektet enligt KUG "das Kunstwerk", med följande ord, som, även om uttryckssättet må vara angripligt, väl framhäver kontinuitetens betydelse: "eine eigenpersönliche, geistige Schöpfung" ... "die mit Darlegungsmitteln der Kunst durch formgebende Tätigkeit hervorgebracht ist und deren ästhetischer Gehalt einen solchen Grad erreicht hat, dass nach den im Leben herrschenden Anschauungen noch von Kunst gesprochen werden kann, und zwar ohne Rücksicht auf den höheren oder geringeren Kunstwert und ohne Rücksicht darauf, ob das Werk neben dem ästhetischen Zweck noch einem praktischen Zweck dient". Jfr Bundesgerichtshof 30/5 1958, BGHZ 27 s. 351 på s. 356. Om bestämningar av detta och liknande slag se Kummer s. 37 ff. Det synes omöjligt att för juridiskt bruk nyttja sådana bestämningar från estetiken som t.ex. att "Abstraherandet från det tillfälliga och betonandet av det väsentliga skiljer den konstnärliga framställningen från verkligheten", Ekman s. 82. Preciseringar av det konstnärligt väsentliga t.ex. till att verket skall vara "motsägelsefritt" i betydelsen att "delen får inte strida mot helhetsintrycket" och att "varje del bör ha en funktion inom helheten" genom framhävande av organisk enhetlighet i helhetsintrycket (dens. s. 78 f. och s. 83), bidrar icke till att skapa juridiskt brukbara hållpunkter.
119) S. 68.

AK framhåller att det *å ena sidan* "torde råda enighet om att upphovsmannens rätt icke inskränker sig till verket i den *form* vari det utgått från hans hand". — Upphovsrätten omfattar principiellt även "verkets överföring till andra former. Sålunda kan en roman eller en novell göras om till skådespel eller film . . .". *Å andra sidan* är det, uttalar kommittén, "klart att upphovsmannarätten icke omfattar vad som skulle kunna kallas verkets innersta kärna, dess *ämne, motiv* eller *idé,* och icke heller de *tankar, erfarenhetsrön* eller *uppgifter* om *fakta,* som däri framläggs; vad verket i dessa hänseenden innehåller blir allmän egendom". Det verk som återfinnes mellan dessa "poler" är skyddat "såsom resultat av en individuell formgivning" (s. 69), medan de uttrycksmedel som använts, "teknik, stildrag, manér o. dyl." ej är objekt för upphovsrätt.[120] De preciserande "polerna" angives sammanfattande med uttrycken "yttre form" och "idé". Den dem emellan liggande individuella formgivningen eller utformningen, på vilken upphovsrätt grundas, brukar stundom omtalas med uttrycket "inre form" och avser enligt kommitténs från Knoph hämtade uttalande "icke endast verkets form utan också själva tankeinnehållet", dock icke såsom "abstrakt idé".

Den terminologi som nu citerats ur lagmotiven är vanligt förekommande i rättsvetenskapliga framställningar såväl här som utomlands, och den begagnas stundom i domstolarnas argumentation. Det är naturligt att uttrycken användes enligt värderingar i det land vars rätt är föremål för framställning. Skiljaktigheter mellan de nationella rättsordningarna bör sålunda kunna ha betydelse för hur "inre form" etc. skall uppfattas till sitt begreppsinnehåll. En bedömning av ifrågavarande begreppsbeteckningars användningsunderlag i TV:s programinnehåll kräver klarläggande av deras funktion vid åtskillnad mellan upphovsrättsligt skyddat och icke skyddat material.

"Form" intar som synes en central ställning bland bestämningarna. Såsom åsyftande streck, kontur o.dyl. kan ordet preciseras genom tal om "form i egentlig mening". Uttryckets innebörd kan lämpligen abstrakt definieras som summan av de faktorer i ett iakttagelseunderlag som avgränsar detta på ett sätt som kan objektivt konstateras.[121] Om även färg räknas till dessa faktorer täckes den visuella verkligheten.

---

120) Jfr ovan s. 58.
121) Se Karnell i TfR 1968 s. 427 not 66.

Med *"yttre form"* avser AK något annat. Roman, skådespel, novell, balett och film omtalas som yttre former för verk (s. 99). Diverse typer av upptagning eller utsändning är yttre former för programinnehållet.

Inre form måste enligt AK kunna återfinnas oförändrad i varje företeelse av samma verk. Därmed är dock icke sagt att *samma* inre form skulle behöva föreligga i alla jämförelsefall med en given primärföreteelse.[122]

Såväl för bestämningen av de skyddsvärda elementen i TV-program som för den upphovsrättsliga kvalificeringen av bearbetning i TV-sammanhang är det betydelsefullt att söka bestämma vad som kan avses med uttrycket "inre form", eftersom det i lagmotiven utpekas som ett avgörande generellt kriterium för vad som med rätta kan anses som upphovsrättsliga anspråksunderlag. Övriga verksbestämningar — litterärt, konstnärligt, nyskapat och uttryck för yttre form — endast kvalificerar den inre formen. Ett försök till bestämning av vad som kan avses med "inre form" göres här nedan under II.1.2.2.

II.1.2.2
Tankeinnehåll, yttre form och inre form samt individuell formgivning

AK anger vad som skall avses med "inre form" med orden: "verkets tankeinnehåll i den individuella utformning som upphovsmannen givit detsamma" (s. 69). När det talas om individuell utformning av tankeinnehåll avses uppenbarligen icke tankeinnehållet såsom individuellt utformat på ett sätt som är iakttagbart i just primärföreteelsen, en roman, film e.dyl. Den yttre formen förutsättes nämligen sakna betydelse vid jämförelse med andra företeelser. Enligt kommittén är det i stället så, att denna individuella utformning av tankeinnehåll gör att en roman och resultatet av dess bearbetning till t.ex. televiserat drama kan sägas vara samma verk.

---

122) Redogörelserna för vad som åsyftas med "inre form" är legio. Snart sagt varje allmänomfattande upphovsrättsligt standardverk har ett särskilt avsnitt därom. Den senaste svenskspråkiga redogörelsen för tidigare doktrin har givits av Lögdberg s. 60 ff., till vars uppfattningar jag senare kommer att anknyta. Jfr Eberstein i TfR 1916 s. 377 ff. (definition s. 381 f.). Se även Ulmer s. 105 ff. och Kummer s. 21 f. med hänvisningar.

Det synes f.ö. vara detta som ligger bakom det i lagmotiv och doktrin förekommande påståendet om den yttre formens frihet. Man önskar icke inskränka de upphovsrättsliga likhetsjämförelserna till primärföreteelsernas företeelsekategorier, bok, tal, film etc. Detta förhållande kan emellertid icke motivera tal om den yttre formen som något som skall skiljas bort, då man konstaterar vad som är det skyddsvärda.[123] Uttryck för en verksföreteelses avgränsning i omvärlden, till scenario, TV-program etc. duger naturligtvis icke för att markera en gräns mot något som kan kallas tankeinnehåll, inre form eller dylikt inom det som uttrycket avgränsar. Hur den yttre formen får betydelse för bestämningar av inre form i konkreta jämförelsesituationer kommer dock att omtalas först senare i detta kapitel (s. 94 ff.).

För att söka klargöra vad som kan menas med individuell utformning, torde det vara lämpligt att i korthet se till några huvuddrag i doktrinen angående dessa frågor. Denna rör sig i regel kring en del äldre, grundläggande uppfattningar, hämtade särskilt från Kohler. De varieras, men nya slutsatser av doktrinmaterialet är i regel en följd av att respektive författare valt att betona en viss synpunkt med användning av traditionell apparat av begreppsbeteckningar, som sällan underkastas någon ordentlig prövning.[124]

Mot bakgrund av den redan hos antika författare uttalade skillnaden mellan ande och form avgav *Fichte* år 1793 i den polemiska artikeln "Beweis der Unrechtmässigkeit des Büchernachdrucks" en åtskillnad i skriftverket mellan bokexemplaret, innehållet och formen, för att till exemplaret knyta äganderätt, till innehållet en allas gemensamma rätt och till formen författarens rätt. Innehållet kunde vem som helst tillägna sig, ty det vore ett andligt föremål. Formen däremot vore den för varje författare egna idésammanställningen, i de tecken genom vilka

123) Jfr den bestämning av "forme" som i Larousse du XXe Siècle gives under "Métaphys": Principe substatiel, qui donne ses attributs à l'être et en détermine la nature spécifique (par opposition à la matière qui est l'être indéterminé)". Denna "principe", som gör en bok till bok och en film till film, återfaller på den gamla frågan varför man kallar något för just det som det kallas, d.v.s. frågan om sambandet mellan "det språkliga tecknet" och det betecknade.

124) Se dock Lögdberg s. 59 ff. och Koktvedgaard s. 93 ff. Ur tyskspråkig doktrin må som representant för kritisk hållning främst anföras Kummer, som i sitt arbete "Das urheberrechtlich schützbare Werk" energiskt söker precisera vad som döljer sig bakom det traditionella upphovsrättsliga språket.

den förmedlades, "die Regel nach der [das Werk] verfertigt ist".[125]

Kohler upptog och vidareutformade i anslutning till den under 1800-talet fortsatta diskussionen[126] dessa distinktioner. Hos honom återfinner man den skillnad mellan "inre form" och "yttre form" som sedan blivit så betonad. Kohler hävdade, att visserligen innehållet oftast vore fritt, men att stundom, då det icke utgjordes av något tidigare känt eller av upphovsmannen endast upptäckt, även innehållet kunde förtjäna skydd såsom "imaginär bild".[127] Den yttre formen, såsom ord, ljud etc. vore fri, men den inre, det av upphovsmannen valda sättet att ordna stoffet, vore föremål för upphovsmannens rätt.[128] Det intryck som Fichtes och Kohlers uppfattningar ger, att det vore berättigat att lägga generellt syftande åsikter om hur verks skapande tillgår *i upphovsmannens inre* till grund för den juridiska bedömningen[129] accentueras ytterligare vid ett studium av några nutida tyska rättsvetenskapsmäns framställningar. Det är *andliga realiteter,* som de lägger till grund.[130]

Här skall i korthet refereras några tyskspråkiga standardverk i vad de rör dessa frågor. Referaten kan belysa vad som ligger bakom AK:s bestämningar.

Runge[131] anser, att skapandet skall indelas i "geistige Zeugungsakt" och "originelle Gestaltung (Formgebung)" av ett tankeinnehåll ("Idee, Fabel, Einfall"), som skall materialiseras (konkretiseras). Det gives alltså tre element i ett verk: tankeinnehåll, formgivning och utnyttjande av uttrycksmedel. Materialiseringen sker i tre etapper från "geistige Form", i vilken en plan, ett utkast, en disposition e.dyl. uppstår, via "die gestaltende Formgebung", där den tänkta formen blir en fixerbar form, som senare kan iakttagas, framföras etc. till, slutligen, den fixe-

---

125) Fichte s. 235. Fichtes uttalande bör måhända ses mot hans eget omdöme, s. 224 f., att beviset för författarens rätt till sin bok "ein etwas spitzfindiges Ansehen bekommen muss, welches wir aber so gut als möglich zu polieren suchen werden".

126) Se Bappert s. 292 ff.

127) Kohler s. 150. För en utförligare redogörelse härom, se Knoph s. 100 och Lögdberg s. 63.

128) Jfr Ekman s. 39: "Enl." ... [formalisterna] ..."förhåller man sig estetiskt, när man uppmärksammar endast "formen", relationerna *inom* konstverket, i motsats till "innehållet", som innebär verklighetstolkning eller känslouttryck."

129) Jfr Eberstein i TfR 1916 s. 381 ff.

130) Jfr även t.ex. Reichsgericht 18/12 1912, RGZ 81 s. 120, där det på s. 122 f. uttalas, att en individuell andlig verksamhet måste ha varit för handen, oaktat om ett verks egenart kan hänföras till innehållet eller formen hos tankarna.

131) S. 18 ff.

rade formen, manus, teckning, uppförande etc. Men rättsskyddets uppkomst anknyter till den inre formen, det mentalt färdigställda uppbyggandet och sammanfogandet av tankeinnehållet, i det ögonblick då det blir utifrån iakttagbart. Uppbyggandet är den individuella utformningen, och den åtföljes regelmässigt av att en bestämd yttre form tillskapas, varigenom upphovsrätten kommer att anknyta till just denna form. Bearbetning blir detsamma som ändring av inre och/eller yttre formgivning och skall ej uppfattas som förändring av uttrycksmedlen (film, foto, plastik, måleri). Mellan det väsentliga, förkroppsligade tankeinnehållet (idén, intrigen, motivet i bildkonsten) och uttrycksmedlen ligger "die Verdichtung" som något skyddsvärt.

Rintelen[132] konstaterar, att verks innehåll kan vara upphovsrättsskyddat och hänvisar till de fall då film säges vara bearbetning av roman. Han försöker lösa det teoretiska dilemma som därigenom förefaller uppstå genom att hänvisa till "Gestalt" i gestaltpsykologisk mening som mått för skyddsvärdigheten. Färger, satser och andra element står i ett högre samband med varandra och ur "den konstnärliga visionen" (jfr den "imaginära bilden" hos Kohler) emanerar en sådan gestalt. Den utmärker sig genom att kunna transponeras, som språkverk omsättas i annat språk, som melodi sättas i annan stämma, som roman bli film. Det är gestaltens genomslagsförmåga, "der Gesamtcharakter des ersten Werkes"[133], som avgör om det i förhållande till ett givet verk föreligger en bearbetning, en mekanisk omarbetning eller ett nytt, självständigt verk.

Ulmer[134] utskiljer till att börja med litterärt och konstnärligt allmängods från skydd, jämte sådant som är historiskt eller av naturen givet. Sådant däremot som beror av upphovsmannens fantasi är skyddsvärt innehåll. Gränsen skall icke dragas mellan form och innehåll utan mellan förut givet stoff och resultatet av skapande verksamhet, verkets individuella drag. Den skapande verksamheten sker visserligen genom formgivning, som därigenom blir en förutsättning för upphovsrättsskydd, men den skapande prestationen behöver icke ligga i formgivningen utan kan utgöras av vad som framväxt ur "kritischer Sichtung und Prüfung des Stoffes" (ex. vetenskapliga verk). Det nära samband som förefinnes mellan form och innehåll beror på (!) att formgivningen är en andlig akt, förberedd av konstnärlig vision och litterär planering. "Der geistige Gehalt, der in der Form als solcher liegt . . ." kan icke skiljas ut. Det förklarar varför form och innehåll vid musik, lyrik och abstrakt bildande konst är en oskiljaktig enhet.

Schramm[135] förstår med "form" den konkretiserade idén, som dess-

---

132) S. 50 ff.
133) S. 79 f.
134) S. 105 ff.
135) Grundlagenforschung s. 159 ff.

utom måste ha antagit någon iakttagbar yttre form. Mot denna form står dess innehåll, själva idén eller abstraktionen. Endast den formgivna idén åtnjuter skydd. — Där Runge talat om inre form talar Schramm om skyddsomfång. Detta kan ibland omfatta även innehållet, idén, t.ex. ett händelseförlopp. Det är då den formblivna idén, som skyddas.

AK utgår som nämnts[136] från att det är en åtskillnad *i verket*, som skall göras. Om primärföreteelsen tages till utgångspunkt förutsättes man alltså i den kunna söka de fakta, som skall fylla det begreppsmässiga rummet mellan dess idé(er) eller tankeinnehåll och dess yttre form.[137] Egendomligt är det då, att man vanligen, när man talar om individuell utformning, också i modern rättsdiskussion, förefaller att avse en andlig händelse.[138] Förklaringen torde vara att söka i den estetiska filosofin.[139]

Enligt såväl Runge och Rintelen som Ulmer betingas det skyddsvärda av något andligt, det andliga uppbyggandet och sammanfogandet av tankeinnehållet, den konstnärliga visionen respektive upphovsmannens fantasi i den andliga formgivningsakten. Det kan ifrågasättas, om det finnes någon rimlig grund för allt detta "förandligande".[140] Intet synes hindra, att man utesluter hela den "andliga apparaten" och ser till vad som då återstår av de refererade synpunkterna. Perspektivet förskjutes därvid från frågan hur ett skyddsvärt verk uppkommer till frågan hur man bedömer om en företeelse framställer ett skyddsvärt verk, vilket upphovsrättsligt sett är det betydelsefulla.[141]

De ovan refererade författarna ger åtskilliga positiva bestämningar

---

136) Ovan s. 74.
137) Se Hubmann i Ufita 24 (1957) s. 1 f.
138) Jfr Bundesgerichtshof 2/11 1962: "Zwar ist die Bearbeitung eines unter Urheberrechtsschutz stehenden Werkes als geistiger Formungsakt nicht von der Erlaubnis des Originalurhebers abhängig", cit. ur Ufita 39 (1963) s. 274.
139) Se Josephson s. 24—29 samt Svensk uppslagsbok, 2 uppl., som under "Form 2) Estet." nämner "inre f., som uppstår redan vid koncipieringen och som särsk. framträder i kompositionen". Jfr Traicoff i 11 Air Law Review (1940) s. 253 f. I fransk doktrin talar man i dessa sammanhang om "composition" som uttryck för det skyddsvärda; se Desbois s. 27 och 70 samt Lyon-Caen & Lavigne, I s. 195. Se vidare den grafiska framställningen av olika fall av konstverks framställningsprocess i "Das Unvollendete" s. 173 ff. Förfarandet indelas där i "Anstoss", "Vorgestaltung (im Innern des Künstlers)", "Praefigurationen", "Gestaltungsprozess (am Werkstück)", och "Werk (vollendetes)". — Intressanta synpunkter på frågan om upphovsmannens medvetandes innehåll såsom något rättsligt betydelsefullt gives av Koktvedgaard s. 93 ff.
140) Se Karnell i TfR 1968 s. 422 ff.
141) Jfr Eberstein i TfR 1927 s. 393 f.

av vad rättsskyddet skall omfatta: den egna idésammanställningen i de tecken genom vilka den förmedlas, det av upphovsmannen valda sättet att ordna stoffet, konstruktionen och sammanfogandet av tankeinnehållet, det högre sambandet mellan elementen i verket, verkets individuella drag.[142]

Den "systematiska anordning" och "egenartade uppställning" som AK (s. 67) i anslutning till Sakk. 1914 omtalar som grund för att anse t.ex. lagsamlingar och lexika kunna vara skyddade tyckes väl motsvara dessa bestämningar. Anordning och uppställning måste i de sammanhang där sådant blir skyddsgrundande avse fakta av något slag, ord, tecken, bilder, saker etc. Det torde icke kunna föreligga någon annan principiell olikhet mellan anordning och uppställning eller sammanställning, när det gäller lexika e.dyl å ena sidan och när fråga är om programinnehåll, romaner och filmer i allmänhet å den andra än att sammanställningen i det förra fallet ofta kan vara av enklare slag och mer betingad av själva de faktorer som skall ingå i företeelsen.

De refererade författarnas bruk av ordet "innehåll" varierar uppenbarligen kraftigt. I Fichtes användning blir ordets underlag fritt, i Kohlers ibland fritt och ibland skyddat; med Runges trånga bestämning blir det fritt, med Rintelens, Ulmers och Schramms ibland fritt och ibland skyddat. Det är tydligt, att "innehåll" inbjudit till användning i olika betydelser.[143] Det sammanhänger med det triviala förhållandet, att några författare velat förbehålla "innehåll" en användning för något i en företeelse som icke gör att en annan företeelse blir upphovsrättsligt beroende av rätten till den förra. Detta innehåll kan då lämpligen bestämmas som till faktabeskrivning (hypotetiska eller verkliga fakta) hänförliga framställningselement, i den iakttagna företeelsen, vilka enligt det aktuella språkbruket eller vedertagen uppfattning angår "en alldaglig företeelse eller tilldragelse, om vars existens respektive förlopp inga delade meningar råda, ett allmänt känt geografiskt förhållande osv."[144] Andra utgår från ett allmännare språkbruk för ordet "innehåll", vare sig det är av estetiskt, vardagligt eller annat

142) När Schramm talar om "skyddsomfång" torde han utpräglat avse verket såsom resultant av alla dess utförandeformer. Jfr Karnell i TfR 1968 s. 435 ff.
143) Se Lögdberg s. 64 ff. och Kummer s. 20 f.
144) Lögdberg s. 65.

slag. De blir då benägna att frånkänna en skillnad mellan innehåll och inre form rättslig betydelse.

Om man sammanställer bestämningarna av vad som ansetts skyddsgrundande med nyssnämnda bestämning av innehåll i vad det icke skyddas, så synes det *generella påståendet* kunna göras om tillämpningen av bestämningarna under URL, *att det skyddsvärda, "den inre formen", "den individuella utformningen av tankeinnehållet" eller "tankeinnehållet i den individuella utformning som just upphovsmannen givit detsamma" konstateras genom att man efter iakttagelse av en given företeelse fastställer att det icke varit mer eller mindre naturligt eller självfallet att vid förevarande slag av material, medel etc. eller angivna fakta åstadkomma den aktuella sammanställningen eller sammanställande redogörelsen för dem.* Om bakgrunden till sammanställningen eller den sammanställande redogörelsen utgöres av en faktisk upplevelse av vad som kan kallas ett historiskt sakförhållande eller är en fantasiprodukt bör icke i och för sig spela roll för skyddsvärdighetsbedömningen.[145] Upphovsrätt för den som erbjuder ett TV- eller produktionsföretag en mer eller mindre utarbetad "story" bör icke vara avhängig av att varje risk är utesluten att det kunde bedömas möjligt att vad storyn beskriver verkligen inträffat. Endast graden av komplexitet i det beskrivna förloppet samt måttet av nyskapande i sammanställningen, vilket ju kan bero av urval av faktorer eller skeenden i såväl historiska som egna och andras fantasiprodukter, synes böra spela roll.[146] I rättspraxis ger NJA 1938 s. 497 stöd åt det "generella påståendet", då i HovR:s domskäl omtalas av det använda uppslaget nödvändigt betingade och vid utförandet därav tämligen självfallna likhetsmoment.[147] Det saknas stöd för att uppställa krav på sådant som system och reda i utförandet för att skyddsvärdighet skall föreligga.[148]

---

145) Jfr dock Lögdberg s. 94 och Hesser s. 11.

146) Jfr Libott s. 36 f. samt betr. tysk rätt Ulmer s. 115. Jfr även Hubmann s. 36: "Die verwendeten Formelemente müssen wenigstens so viele Abwandlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten offenlassen, dass sie in individueller Weise zusammangesetzt werden können und dadurch der Individualität Ausdruck geben."

147) Jfr NJA 1965 s. 523. Jfr även DD 1960 s. 237 och partsargumentationen i DD 1965 s. 394.

148) Neumann-Duesberg i GRUR 1952 s. 180 sp. 1, vill vägra skydd för "planlose Unterhaltung und blosses Gerede", tydligen utan avseende på om nyskapande föreligger i något avseende.

Det "generella påståendet" uttrycker, vad gäller ett verks substansavgränsning, motsvarigheten till det kvalitativa självständighetskrav som tidigare omtalats.[149]

Om man icke kan konstatera, att ett TV-program eller en del därav som är föremål för bedömning endast refererar till något notoriskt, av det slag som skulle kunna kallas oskyddade innehållsfakta, utan i stället rör vad som därför brukar kallas fantasiprodukter, så kan man ändock fastslå att ord, tecken, linjer etc. i vad som höres eller ses även här uppfattas såsom avseende, framställande eller åskådliggörande något; de förekommer vidare i sammanställningar, som ger iakttagelseunderlag för omtalanden beträffande detta mer eller mindre komplexa något. Det torde därför icke vara någon grundläggande skillnad mellan fakta av det ena och det andra slaget, vad gäller deras funktion som underlag för rättslig bedömning. Utrymmet för beaktansvärd nyhet är mindre ju närmare framställningen anknyter till det (eller de) enda sätt på vilket ett ur programmet — för påstående om skyddsvärt eller oskyddat innehåll — utvalt något *måste* beskrivas (i ord, tecken, ljud eller bild) för att kunna identifieras som just detta något. Då programinnehållet — som helhet eller till viss eller vissa delar eller i vissa hänseenden — vid givna (eller påvisade) fakta blir i erforderlig mån komplext, kan upphovsrättsligt tillfredsställande nyskapande konstateras.[150]

Såsom jag ingående utvecklat i min artikel i TfR 1968 om verksbegrepp och upphovsrätt kan bedömningsunderlaget i en företeelse variera från den ena jämförelsesituationen till den andra.[151] Den bedömda "inre formen" behöver icke vara densamma för alla bedömningssituationer.

Bedömningen av ett programinnehåll tar alltså sikte på de drag i programinnehållet som icke tyckes vara nödvändigt förbundna med eller ligga nära till hands vid en framställning, benämning eller beskrivning av den uppsättning fakta som programmet måste anses avse, framställa eller åskådliggöra. Programinnehållets rikedom på ord, ljud, bildelement, tecken etc. är därvid av föga betydelse. Valet av framställningsfaktorer är avgörande. I program där det ifrågasatt skydds-

149) Ovan s. 56.
150) Jfr Lögdberg s. 70 f. och Vaunois i DdA 1957 s. 216 sp. 2.
151) Se särskilt s. 437 ff.

värda icke är redogörelse för något (ens i vid mening), utan t.ex. bildföljder i abstrakt konst, där det konstnärliga åstadkommes av trickbildelement från elektronkameror, är det sammanställningen av bildelement mot varandra som avgör. Det gäller sålunda icke att utskilja vad i programmet som är "påvisande av fakta" och icke skyddsvärt, från "vad som är personligt skapande verksamhet", och föremål för skydd.[152] Hur påvisandet av fakta befinnes vara utfört i programmet är däremot väsentligt.

Vad som hävdats förutsätter ett alltid föreliggande, intimt, ja, integrerande beroendeförhållande mellan vad som med traditionellt betraktelsesätt kallas innehåll och formgivning. "Tankeinnehåll" kan tyckas stundom vara ett alltför pompöst ord för de framställningsfaktorer som är det upphovsrättsligt betydelsefulla i diverse programformer. Det kunde måhända rentav sättas i fråga, om AK kan ha avsett en så oprecis bestämning som den att det är *urval och sammanställning* som utgör kärnan i begreppet inre form. Det är dock icke sannolikt att AK genom att använda uttrycket "tankeinnehåll" har avsett att för allmänt bruk uttrycka en generellt giltig strukturavgränsande norm för vad som kan vara skyddsvärt i en yttre form. Fastmera ger de kvalitativa verkskriterierna, litterär, konstnärlig och nyskapad, möjlighet att för skilda fall och med hänsyn till behoven av skydd och till utrymmet för sådant på olika fält modifiera strukturavgränsningen. Man kan tänka sig att redan några replikföljder ur en föreställning av TV-teatern gör att textförfattarens upphovsrätt kan göras gällande[153], medan ett åtskilligt större parti av pjäsen erfordras för att det skall kunna bli tal om att regissörens eller programproducentens intressen kan beröras. Förutsättningarna för sådana avvägningar är dock mycket komplicerade. Lagmotiv och rättspraxis lämnar endast obetydlig ledning.

En generell bestämning återstår att behandla. AK ställer "abstrakt idé" såsom något icke skyddsvärt mot "tankeinnehåll" i den av upphovsmannen givna formen (den inre formen), vilket kan omfattas av

152) Se därom Lögdberg s. 69 f. och s. 255. Icke något av de av Lögdberg, s. 66 ff., diskuterade tre rättsfallen NJA 1927 s. 357, 1946 s. 371 och 1948 s. 414 förtjänar att användas för att belysa rättsläget i förevarande hänseenden på grund av domskälens utomordentliga knapphet. Icke heller en jämförelse mellan fallen i deras helhet synes berättiga några slutsatser, eftersom de är så få och olika varandra i faktiskt hänseende. Senare domstolsavgöranden lämnar icke bättre vägledning. Se även Lögdberg, Upphovsrätten och fotografirätten s. 23 f.
153) Hesser s. 11.

upphovsrätt. Idé, ämne och motiv omtalas av AK som "verkets innersta kärna". Nämnda storheter hålles även i sär från tankar, erfarenhetsrön och uppgifter om fakta.[154] Idé undantages från skydd såsom något *i* verket, och användningen av uttrycket "abstrakt idé" synes antyda, att man icke velat undanta allt som kan kallas "idé" från skydd.

II.1.2.3
Idé, motiv och ämne

AK:s användning av ordet "idé" synes vila på förutsättningen, att det är bekant vad som avses därmed. Ett är uppenbart. Med "idé" kan man icke ha avsett något *inre,* ett tankeföremål.[155] Detta framgår redan av det förhållandet att kommittén, då den nämner "idé", måste förutsätta en verksföreteelse som iakttagelseunderlag för att dess yttrande skall vara praktiskt meningsfullt. Detsamma gäller "ämne" och "motiv". "Idé" är emellertid ett mycket mångtydigt ord.[156] Dessutom användes det i upphovsrättsliga framställningar på vitt skilda sätt. Huruvida idé kan eller bör kunna sägas åtnjuta upphovsrättsligt skydd är därvid en vanlig frågeställning.[157] Så har t.ex. bl.a. italienska domstolar haft att ta ställning till om "idén" till system för TV-frågesportprogram vore skyddsvärd, en fråga som besvarats nekande.[158]

I nordamerikansk litteratur och rättspraxis, där en juridisk diskussion, som säges avse i vad mån idé åtnjuter rättsskydd, är omfattande[159], användes ordet "idea" ofta i en vid, vardagsspråklig mening. Utan att närmare gå in på de komplicerade amerikanska frågorna om rättsskydd för idé kan, för att belysa terminologin, konstateras, att det skydd som gives åt litterära och konstnärliga idéer, oberoende av något slags obligationsrättsligt färgat mellanhavande mellan parterna, brukar om-

154) S. 68 f.
155) Vad Elster i Ufita 8 (1935) s. 50 f. kallar "ungeformte Idee".
156) Se Müller i Ufita 15 (1942) s. 353 ff., som genomgår en mängd betydelser och Libott s. 37 f.
157) Se exempelvis del Biancos uttalande om schweizisk rättspraxis' inställning till upphovsrättsligt idéskydd s. 17 f., samt Lögdberg s. 179 med not 9 och Koktvedgaard s. 103 ff. En ingående behandling av idéskyddsproblem ger Schramm i Ufita 30 (1960) s. 129 ff.
158) Se Pasquera i DdA 1965 s. 250 ff. och de Sanctis i DdA 1966 s. 84 samt Interauteurs 166 (1967) s. 70: Trib. Roma 8/4 1966.
159) Birmingham skänker en god, kortfattad överblick. Se även Libott.

talas som ett skydd för "the concrete idea"[160] i motsats till "the abstract idea"[161], som endast anses kunna skyddas, då ett sådant mellanhavande kan konstateras.[162] "Concrete idea" för något skyddsvärt användes då särskilt, när man vill förläna en företeelse, som av formella skäl icke kan åtnjuta "statutory copyright", skydd under "common law", t.ex. en litterär framställning, som icke föreligger i fixerad form, eller vad som eljest icke uppfyller de krav som i rättspraxis utvecklat sig för vad som enligt The United States' Copyright Act art. 4 skall förstås med "writing", men som i övrigt motsvarar de krav som common law uppställer på "novelty", "originality", "not unrestricted dissemination" etc.[163] Den amerikanska användningen av "idé" för något i och för sig skyddsvärt anknyter således vanligen till uttrycket "konkret idé" i motsats till "abstrakt idé" såsom uttryck för vad som icke omfattas av copyright.

AK förefaller ha intagit samma terminologiska ståndpunkt som den amerikanska, vilket således blott synes innebära att man icke generellt önskat undantaga uttrycket "idé" från användning på något som anses förtjäna skydd.

Koktvedgaard har uttalat att tesen att idé icke åtnjuter skydd faller bort av sig själv vid en korrekt beskrivning av upphovsrättens struktur och metod.

Han hävdar att idéer i betydelsen av fenomen i medvetandet, "at male Eremitagen i løvfaldets tid", ej faller under rättsreglerna. Om det

---

160) Idén skall bl.a. vara "reduced to concrete form prior to its disclosure", Olsson angående rättsfallet Stanley v. Columbia Broadcasting System i EBU Review 78 B (1963) s. 50.

161) Birmingham s. 114, citerar det amerikanska rättsfallet Fendler v. Morosco, där "idea" tyckes ha använts ungefär i mening av "minsta betydelsebärande enhet": "There may be literary property in a particular combination of ideas or in the form in which ideas are embodied. There can be none in the ideas." Angående "abstract ideas" och "concrete ideas" som motsatspar, se Turner s. 42 f. och Libott s. 34 f.

162) Exempelvis då idén blivit "revealed under circumstances indicating that compensation was expected if the idea was used", Olsson i EBU Review 78 B (1963) s. 50. Jfr Ball s. 505. Birmingham, s. 111 f., uttalar att "The courts have never been willing to extend protection to the author of abstract ideas, in the absence of some confidential relationship existing between the parties. Unless the idea is connected with some definite and concrete scheme for carrying it out, it is beyond the protective cloak of the law".

163) Se Webster s. 167 ff. och Turner s. 59 ff.

däremot finnes en företeelse, ur vilken man med en abstraherande tankeprocess kan skapa sig ett föreställningsinnehåll, som kallas idén eller motivet, så kan det uppstå ett upphovsrättsligt problem, om upplevelsen därav är av estetisk karaktär. Det visar sig då någon kopierar företeelsen (målningen av Eremitaget). Då kan skydd påkallas för idén, om eftergörandet uppvisar vissa drag av likhet; men idé eller motiv kan ej användas för att avgöra hur fristående eftergörandet måste te sig för att bli upphovsrättsligt oberoende.[164] Idéns eller motivets betydelse ligger i att det är en utgångspunkt för den upphovsrättsliga jämförelsen. Den kan ej äga rum, om motivet icke kan uppfattas.

Koktvedgaard synes emellertid, såsom även skett i tidigare upphovsrättslig litteratur som behandlar idéskyddsfrågor inom upphovsrätten, utgå från att det vore möjligt att bestämma ett allmänt idé- eller motivbegrepp, generellt avgränsat såsom något i en verksföreteelse. Idén (motivet) är för Koktvedgaard endast ett moment i den, vilket kan ingå i det skyddade objektet. Enligt min mening kan icke något upphovsrättsligt meningsfullt åstadkommas genom försök att definiera idé såsom något i en verksföreteelse.

"Idé" och "motiv" begagnas i upphovsrättsligt tal — utan åtskillnad — för innehållet i de *beskrivningar* man gör av något som man anser sig återfinna i skilda företeelser och däribland även i TV-program. Allmänt sett är vad som kallas den gemensamma idén eller motivet i två företeelser komplex av de framställningselement som vid direkt jämförelse kan sägas vara såtillvida lika eller identiska som en och samma beskrivning kan användas för att ange komplexen för båda företeelserna trots dessas olikhet. *Frågan huruvida just det som man kallar för idén är skyddsvärt avgöres av om beskrivningen är skyddsvärd.*[165]

Den upphovsrättsliga användningen av "idé" (eller "motiv") för något i ett TV-program innebär, att man med uttrycket avser komplex av framställningselement. Om nu visserligen det gemensamma komplex som man kallar "idén", sådant det kommer till uttryck i programmet och den därmed jämförda företeelsen eller beskrivningen, icke motsvarar vad som föranleder upphovsrättslig verkskaraktär, men väl sådan finnes i båda, så omfattar ju idéutsagans framställningselement

164) S. 103 ff.
165) Jfr nedan s. 88 not 168.

en *abstraktion* i förhållande till jämförelseledens upphovsrättsligt relevanta element. En sådan abstrakt idé, vilken kan uttryckas med en enkel redogörelse för ett trivialt händelseförlopp, saknar upphovsrättslig relevans. Om emellertid *redogörelsen eller utförandet som framställer idén* göres så fyllig att dess framställningselement motsvarar vad som kräves vid jämförelsen mellan programmet och den motställda företeelsen (manuskriptet, scenariot, den tidigare filmen etc.) för upphovsrättsligt beroende dem emellan, så upphäves skillnaden mellan idé och verk.[166] Men man *säger* icke att man mångfaldigar en idé eller att man utsänder en idé i TV. Upphovsrättens ord för förfogande passar illa till "idé".

En idébeskrivning skiljer sig alltså icke principiellt från vilken annan litterär framställning som helst. Den kan, då den uttrycker resultat av jämförelse mellan företeelser, sägas "stå emellan" de händelseförlopp eller fakta som den semantiskt omfattar och stundom träffa något upphovsrättsligt beaktansvärt i urval och sammanställning av dessa förlopp eller fakta. En "grundidé" som den att "uppslaget berörde frågan huruvida en sjåare kunde på en kortare tid fostras till en gentleman och att handlingen utvisade icke blott att detta vore möjligt utan också att sjåaren själv kunde uppträda såsom uppfostrare i den överklassmiljö i vilken han sattes"[167], innebär en alltför enkel sammanställning av alltför allmänna till fakta återförbara framställningselement för att omfattas av upphovsrätt. Man kan här anse idén vara abstrakt i den meningen, att den är alltför allmänt hållen för skydd.[168]

---

166) Ulmer uttrycker detta i Schultze, BGHZ 31 s. 10, med orden "Die Idee zu einem Roman, einem Drama oder einem Film kann schutzfähig sein, wenn sie nicht blosse Anregung, sondern bereits individuelle Gestaltung ist, die — wenn auch in gedrängter Form — wesentliche Züge der Gedankenführung, der Handlung oder der Bilderfolge erkennen lässt. Die sogenannte Idee ist in solchem Falle bereits ein literarisches oder künstlerisches Werk im kleinen." Jfr DD 1927 s. 776 och 1063.

167) NJA 1938 s. 497 (499 f.).

168) Att Svea Hovrätt i NJA 1938 s. 497 (HD fann ej skäl göra ändring i HovR:ns utslag) utgick från den nämnda grundidén för sin vidare bedömning förefaller ha berott på, att det mellan parterna var ostridigt, att den så lydande idén icke var skyddad. Eljest skulle domstolen, för att motivera varför sakunderlaget icke skulle skyddas, ha kunnat formulera en annan oskyddad grundidé, innefattande alla de "nödvändigt betingade" och "tämligen självfallna" likhetsmoment vari likheten bestod, och som nu kom att ställas utanför vad som angavs vara grundidén. I DD 1927 s. 776 refereras ett fall där skydd gavs mot en starkt förkortad, novellistisk återgivning av huvudinnehållet i handlingen i en film. Se även DD 1927 s. 1063.

Till ytterligare belysning skall lämnas två redogörelser för filmhandlingar ur franska rättsfallsreferat, båda med beskrivande uttryck för skillnad mellan skyddat och oskyddat. De återgives här icke för att tjäna till vägledning för framtida rättsbedömningar.[169]

Följande har i ett fall påstått utgöra oskyddat allmängods

"le film incriminé déroule plusieurs tableaux qui, en six minutes, font apparaître après une première scène un joueur de manille recevant un message dans un café et sortant avec précipitation, son arrivée chez une femme, qui cache alors un rival dans un placard, l'ouverture de ce bahut, la sortie de l'amant chassée par une fenêtre et tombant sur un autre concurrent, puis le mouvement du vainqueur se jetant aux genoux de l'infidèle".[170]

Däremot har följande handling såväl i en film som i ett scenario av annan upphovsman påstått utgöra en redogörelse som klart utvisar att det gällde en sådan likhet i uppläggning, handling och persongalleri att upphovsrättsligt beroende förelåg.[171]

"Il s'agit, dans l'un et l'autre film, d'un gros trafiquant d'armes international qui vit avec une jeune et jolie femme; que s'étant rendu avec elle en Afrique du Nord pour ravitailler en armes les rebelles, son action est dépistée et contrecarrée par un officier français des affaires indigènes; que pour tromper la surveillance de ce dernier, il cherche à user du charme de sa femme, mais que celle-ci s'éprend de l'officier français qui lui-même tombe amoureux d'elle, lui dévoile le genre d'activité et les agissements du trafiquant et le rôle qu'il lui fait jouer, si bien qu'elle se décide à le quitter; enfin au moment où l'officier français est sur le point de faire arrêter l'aventurier, celui-ci meurt. L'officier français veut alors retrouver celle qu'il aime, mais elle s'éloigne pour ne pas entraver la carrière de l'officier qui repart seul vers le bled."[172]

Oaktat det till synes fåfänga i att söka med ett abstrakt uttryck fånga vad som kan motivera skyddsvärdighet i dessa sammanhang

---

169) Det torde f.ö. kunna sättas i fråga om uttalanden av detta slag, utan att ställas mot filmprodukten i visning, kan tjäna till verklig vägledning i sådana fall då filmprodukten icke tillerkännes skydd. En uppfattning att filmen ej förmedlar något skyddsvärt, grundad på iakttagelse av filmen, torde nämligen lätt kunna påverka utformningen av beskrivningen av dess händelseförlopp i "utarmande" riktning. Jfr Karnell i TfR 1968 s. 426 f.

170) Paris 12/5 1909, D.P. 1910.2.87; Cass. req. 27/6 1910, D.P. 1910.1.296.

171) Sarraute & Gorline s. 97.

172) Trib. corr. Seine 14/12 1943, Gaz. Pal. 5/2 1944. Cit. efter Sarraute & Gorline s. 97, som där också yttrar: "Ce n'est que lorsque le démarquage sera patent et touchera à la mise en oeuvre du sujet traité, aux détails de sa réalisation, qu'il pourra être question de contrefaçon".

skall dock som exempel på sådant uttryck citeras ett försök därtill ur ett amerikanskt arbete.[173]

"Originality in a dramatic composition does not attach to ideas. But it may attach to "combinations" of ideas, to their development through incidents and the interplay of characters and to that skill of the craftsman which turns an ordinary incident into a distinctive one, to achieve an original result."

"Ämne" torde i regel användas som uttryck för mycket långt driven abstraktion och erfordrar mot bakgrund av vad som anförts icke närmare undersökning.

Den enda skillnad, som med hänsyn till vad nu nämnts, kan böra anses lämplig att uppställa mellan tankeinnehåll och idé är, att "idé" kan användas för tämligen oprecisa eller abstraherande framställningar av innehållsfakta, medan "tankeinnehåll" användes för de framställningselement som mer omedelbart hänför sig till fakta från verklighet eller fantasi.[174]

II.1.3
Bearbetnings förhållande till verk samt bearbetning såsom rättsobjekt

Enligt AK är det karakteristiskt för en bearbetning att den "lämnar originalverkets individualitet — dess »inre form» — oförändrad och endast låter denna framstå i ny gestalt; i bearbetningen behållas sålunda de väsentliga dragen i originalverket".[175] Vidare gäller, att det som måste kunna urskiljas såsom föremål för bearbetning, det bearbetade, måste vara ett verk, även om det icke behöver vara ett av lagen alltjämt skyddat verk.[176]

Användning av sådana uttryck som "bearbetning av verket" och "ändring av verket" sammanhänger i konkreta fall med en grundläggande uppfattning att ett visst beroende föreligger: om man i en senare

173) Yankwich s. 478. Hans undersökning är f.ö. i sin helhet uppslagsrik.
174) Jfr Knophs påpekande, s. 102, att det i realiteten icke är någon skillnad mellan en gränsdragning med tonvikt på åtskillnad å ena sidan mellan innehåll och form och å andra sidan mellan idé och den utformade idén (formgivningen).
175) S. 136; jfr s. 100.
176) SOU 1956 : 25 s. 134.

företeelse kan iaktta egenskaper (framställningselement eller komplex därav, eventuellt i förhållande till fakta inom framställningselementens referensomfång, såsom t.ex. vid beskrivande företeelser, där dessa fakta angives med symboler) som utgör tillräckliga skyddsförutsättningar i en tidigare, så har den senare — om det bortses från eventualiteten av dubbelskapande — varit beroende av den förra för sin tillkomst. Rätt att bearbeta eller ändra verket innefattar rätt att — hur det än sker — framställa en produkt av visst utseende, lydelse etc.

Det har framgått av den tidigare utredningen att vad som kan kallas för ett visst verk i ett TV-program i hög grad måste bero av programinnehållets art samt av genomslagskraften hos de egenskaper som karakteriserar verket. Verket återfinnes, när det ej är fråga om repriser, kopior etc. i olika mån i andra företeelser än primärföreteelsen.

När man bedömer om t.ex. en TV-pjäs är en bearbetning av upphovsrättslig betydelse av ett tidigare verk ur rent likhetsteknisk synvinkel, så jämför man de egenskapskomplex hos skådespelet i t.ex. dess litterära form och i TV-framförandet, alltså i primärföreteelsen och i den ifrågasatta bearbetningsföreteelsen, vilka är litterärt eller konstnärligt nyskapade i förhållande till annat. När erforderlig likhet råder mellan komplexen av verksegenskaper säger man att de trots allt olika företeelserna *återger* samma verk eller utgör samma verk. Om likheten icke bedömes vara så fullkomlig som i dessa fall, åstadkommer det jämförelseunderlag som man har i skådespelets verksegenskaper — det är ju de som också i TV-framförandet åtminstone delvis är av betydelse för att den juridiska kvalificeringen skall bli "bearbetning" — att man anser att egenskaperna är helt eller delvis *ändrade* i TV-framförandet. Så snart verksegenskaperna i TV-framförandet icke är desamma som i skådespelet, trots att de ännu är iakttagbara som väsentliga bland de litterära eller konstnärliga egenskaper som präglar TV-framförandet, kan man ha att göra med en bearbetning. Är likheten mycket avlägsen, så att väsentligen just främmande egenskaper är iakttagbara, kan 4 § 2 st. URL vara tillämplig på programinnehållet, som då kan innefatta ett nytt, eget verk.

Det bör såväl för konstaterande av bearbetning som för tillämpning av de i 4 § 2 st. omtalade bedömningsnormerna vara likgiltigt, om ett *eftergörande* ägt rum eller om den i tiden senare företeelsen tillkom-

mit utan sådant underlag.[177] 4 § 2 st. infördes emellertid i URL för att täcka eftergörandesituationen. URL löser icke problem om dubbelskapande i detta sammanhang.[178] I lagmotiven uttryckes att 4 § 2 st. infördes i URL, eftersom den gränsdragning det där gäller har särskild betydelse just i eftergörandefall. Regeln skulle dock ändå följa av den allmänna bestämningen av begreppet verk.[179]

Det är uppenbart att stundom ganska stora ändringar kan ske med exemplar, såsom t.ex. annan dimensionering av dekor och rekvisita, utan att för den skull *verket* ändras (d.v.s. utan att för den skull ändringen blir upphovsrättsligt relevant).

Om likheten mellan de jämförda enheterna är fullständig eller olikheterna betingas av "allenast mekaniskt eller rutinmässigt arbete"[180] kan endast de skyddsvärda egenskapernas upphovsman hävda upphovsrättsanspråk. I det senare fallet talar man lämpligen om "ändring" av verket i motsats till "bearbetning" därav, försåvitt det icke är fråga om överföring till annan konstart (konstform), för vilket fall ordet "bearbetning" är gängse språkbruk, utan att för den skull en sådan överföring alltid medför rätt för bearbetaren. Innebörden av det negativa kriteriet "allenast mekaniskt eller rutinmässigt arbete" synes nämligen vara avgörande som generell bestämning för vad som bör kallas upphovsrättslig bearbetning. Belysande är också AK:s påpekande att det "icke fordras att verksamheten är av nyskapande slag". Dess tal om att vid de ändringar av ett teaterstycke som erfordras för radioteatern en "omvandling" . . . "gjord med konstnärligt omdöme och stilkänsla" skulle göra ändringarna till bearbetning är knappast belysande för var den undre gränsen för skydd kan böra sättas.[181] Om olikheten har andra orsaker än "allenast mekaniskt eller rutinmässigt arbete" får även bearbetaren upphovsrätt till det framställda. I förhållande till det bearbetade verket skall resultatet av bearbetningen enligt Lund ge underlag för tal om "vaesentligt nyindslag".[182] Det krav på "originell

177) Se nedan s. 374 ff.
178) Se Lund i NIR 1960 s. 208.
179) KProp 17/1960 s. 76; jfr NoMot I s. 12 sp. 2.
180) SOU 1956:25 s. 133. Se även ovan s. 59 f.
181) SOU 1956 : 25 s. 133 f. Om värdet av den där givna bestämningen att omarbetningarna skall utgöra "resultat av individuell andlig verksamhet" har tidigare ordats; se ovan s. 56 ff. och s. 80.
182) Lund s. 102.

prestation" som AK ger uttryck åt beträffande regi kommer att studeras närmare i Avd. V kap. 5 och 6, där de kvalitativa kraven för bearbetningsskydd beträffande programinnehåll upptages till mer ingående behandling.

Resultatet av bearbetningen behöver icke innefatta något i bearbetningsföreteelsen nyskapat i förhållande till annat än det verk som påstås vara bearbetat.[183] Det är bearbetningsföreteelsens självständighet i förhållande till verket som gör att man talar om bearbetning som bearbetarens rättsobjekt. Självständigheten kan vara beskrivande (viss olikhet med avseende på referensomfång e.dyl.) eller konstnärlig (andra framställningsfaktorer av konstnärlig natur motiverar att arbetsresultatet blivit annorlunda) eller en kombination av båda. Översättningar och överföranden till annan litteratur- eller konstnart kan medföra bearbetares rätt med avseende på företeelser, där översättningen är förnimbar respektive där verket återfinnes i den litteratur- eller konstart till vilken överföring skett. Som uttryck för verket i dess bearbetade skick kommer härefter stundom att användas ordet "bearbetningsverket".

Sett ur det bearbetade verkets upphovsmans synvinkel är det fråga om "mångfaldigande", "framförande" etc. av hans verk "i bearbetning" vare sig den bearbetande (ändrande) erhåller upphovsrätt eller ej.[184] Bearbetarens rätt med avseende på originalverket gäller "verket i denna (bearbetade) gestalt" (4 § URL), d.v.s. bearbetningsverket.[185] Det är endast för vad bearbetaren gjort med verksegenskaperna — t.ex. i resultatet av den omflyttning till annan konstart som en bearbetning av ett teaterstycke för TV kan innebära — som han får en av upp-

183) AK loc.cit. Departementschefens uttalande att regi skyddas som bearbetning så snart den "tillfört verket något nytt som resultat av regissörens personligt skapande insats" (KProp 17/1960 s. 76) torde icke böra uppfattas som motstridigt utan endast som en markering av vilken skillnad som kräves vid jämförelsen med det verk som regisserats. Jfr dock Weincke i NIR 1962 s. 263 not 6; se nedan s. 341 not 19.

184) Angående den terminologiska frågan om översättningar och överföranden skall sägas vara bearbetningar eller ej, se Renauld s. 31 f. Det torde vara lämpligt att begagna "bearbetning" såsom en överrubrik för rättsobjekten. AK använder ordet på så sätt, och i 3 § LittL omtalades exempelvis "överförande av en skrift från en litterär form till en annan" som "bearbetning".

185) Att typiska plagiat och imitation icke bör omfattas av uttrycket "bearbetning", om detta användes som rättsobjektsbeteckning, är uppenbart. Se Renauld s. 27. Praktiskt sett är skillnaden mellan plagiat och bearbetning dock ofta svårbestämd.

hovsmannens rätt beroende upphovsrätt. Den rätt som tillkommer manus- eller scenarioförfattaren till TV-pjäsen hindrar icke en annan att använda samma teaterstycke för en balett, där styckets verksegenskaper måste utnyttjas på annat sätt.

Kompletteringar av ett verk (tillägg) faller sålunda i och för sig utanför beroende av det kompletterade verkets upphovsmans rätt, utom såvitt avser 3 § 2 st. sista punkten URL.

II.1.4
Yttre formens betydelse för den inre formen

För frågan vad man skall kunna ta fasta på för en upphovsrättslig jämförelse mellan det skyddsvärda i flera företeelser är naturligtvis deras yttre form av utomordentlig betydelse. Skilda slag av företeelser ger olika möjligheter att sammanställa framställningselement till verksegenskaper. Företeelsetypens karakteristika bestämmer jämförelseunderlaget. Huruvida en ny yttre form skall anses ha lämnat fakta eller sammanställningen därav, de skyddsvärda egenskapskomplexen, upphovsrättsligt sett oförändrade är en fråga om vilken likhet man begär i den aktuella bedömningssituationen.[186] Rent principiellt hindrar intet, att man anser en bildföreteelse med litterär förebild vara en upphovsrättsligt sett beroende skapelse; fråga är endast vilken likhet man vill kräva för upphovsrättsligt beroende.[187]

Verkskriterierna är obestridligen icke sådana att det är uteslutet att de egenskaper som ger skydd för en litterär framställning kan påträffas som upphovsrättsligt relevanta i ett konstnärligt alster (ex. roman — film). Det kan f.ö. med hänvisning till den bestämning som förut givits av "litterär" som verkskriterium (s. 50 ff.) belysas av att verk i allmänhet och sålunda även i allmänt sett konstnärliga former kan vara litterära till sin beskrivande, angivande eller åskådliggörande funktion. Sedan den formella åtskillnaden mellan verkskategorier slopats genom

186) Jfr Lögdberg s. 78 ff.
187) Se angående ett sådant mycket omdiskuterat italienskt fall, Corte di Cassazione, 21/5 1953, i Schulze, Ausland, Ital. Nr. 1 med kommentar av de Sanctis samt Renauld s. 60 ff. Jfr Troller, I s. 461 med not 108 samt Kummer s. 56 f. Om detta problem ur konst- och litteraturteoretiskt estetisk synvinkel, se Ingarden s. 140 ff.

URL synes intet ens hindra att en enstaka bild kan böra anses stå i upphovsrättsligt beroendeförhållande till en sådan litterär framställning som ett detaljerat angivande av bildens komplex av framställningselement utgör. En förutsättning är att den litterära framställningen legat till grund för bilden (från dubbelskapandefall bortses här) och icke enbart varit en inspirationskälla, som kunnat ge utrymme för bildskapande och därigenom för en oavhängig upphovsrätt för bildens framställare jämlikt 4 § 2 st. URL.[188] Författaren bör kunna få upphovsrätt med den litterära framställningen som grund även med avseende på det visuella, om bara hans sammanställning av framställningselement uppvisar tillräckligt nyskapande.[189]

Om å andra sidan de litterära framställningselement som avgives om en bild är tillräckligt exakta, så bör de kunna uttrycka det skyddsvärda i bilden. Som exempel kan nämnas en beskrivning i ord av ett antal sättstycken för en TV-dekor, t.ex. kuber och klot i färg, relaterad endast till gråskala, och med avståndsangivelser för deras placering. Resonemanget leder naturligtvis icke till upphovsrätt för en bildskapande gentemot varje beskrivning av hans bild. Endast i de fall då något som i bilden är tillräckligt för upphovsrättsligt skydd går att ställa i sådan jämförelserelation till beskrivningen, att bilden kan åberopas för upphovsrätt till allt annat i bild som kan omfattas av beskrivningen är en sådan följd acceptabel.[190] För praktiska fall synes gälla att en bild som grundar sig på beskrivning kan vara upphovsrättsligt beroende, medan detta blott i extrema fall gäller beskrivning som grundar sig

---

188) Jfr Nawrocki i DdA 1963 s. 314 f. och Kummer, vilken som generellt verkskriterium (s. 80) betonar (s. 52 ff.) att innehållet i anvisningar om hur ett verk skall se ut aldrig förtjänar upphovsrättsligt skydd på grundval av dess beskrivning av det verk som åtnjuter skydd när det blivit utfört. "Erst der Vollzug der Anweisung führt zum Werk" (s. 57). Men sådant skydd för en anvisning är just vad som gives, när beskrivningen av ett händelseförlopp, som sedan gestaltas i bild, anses motivera upphovsrätt till framställningen i bild för den som gjort beskrivningen (i t.ex. ett manus). Kummer kan ha avsett att från dessa fall avgränsa framställning av en enstaka bild genom att i sådant fall bortse från beskrivningen och anse framställning av verket ha skett först i bilden. Men då synes uttrycket "Inhalt der Anweisung" för just något oskyddat vara alltför oprecist och missvisande.

189) Jfr DD 1941 s. 454, där 1935 års danska upphovsrättslag icke ansågs ge skydd mot att en som litterärt verk skyddad stickbeskrivning utnyttjades till framställning av det beskrivna. Se Koktvedgaard s. 252 med hänvisningar angående frågan om överföring från en konstart till annan i allmänhet, samt Lutz s. 29 f.

190) Se Koktvedgaard s. 252 f. om "indirekte produktbeskyttelse".

på en bild. Men en redogörelse för ett verk i bild bör således allmänt sett kunna utgöra en framställning av verket, och icke endast behöva kallas en redogörelse för motiv e.dyl.[191] Det anförda illustrerar f.ö. ytterligare att det icke föreligger en artskillnad mellan fakta bakom tal om "oskyddat motiv" och "skyddat verk" utan en gradskillnad.[192] Med traditionellt uttryckssätt förtjänar alltså framhållas, att formen, såväl i egentlig mening som allmännare fattad i bemärkelsen yttre form, mycket väl kan vara av betydelse för hur den inre formen blir.

Hur TV-mediet som yttre form inverkar på det upphovsrättsligt kvalificerade likhetsförhållandet mellan motivfakta, inspelningsfakta och sändningsfakta och därmed på inre form, som kan sägas vara återgiven, bearbetad eller ändrad på skilda stadier av programinnehållets tillblivelse och förmedling till mottagarna är en fråga om mediets inverkan, då det begagnas för att förmedla, utan uppgift att åstadkomma förändring i det som skall förmedlas. I detta sammanhang åsyftas alltså icke de förändringar som t.ex. vid reportage val av inspelningsteknik, val av perspektiv etc. kan åstadkomma för att göra programinnehållet så engagerande som möjligt. Sådant kan ge upphovsrättsligt skydd, under förutsättningar som dock icke studeras i just detta sammanhang. I stället gäller det här sådana skillnader mellan motiv och upptagnings- eller sändningsinnehåll som är s.a.s. inherenta i TV-förfarandet. Sådana skillnader framträder ofta redan då en kinofilm visas i TV. TV-mottagarens mindre bildyta kan icke "göra rättvisa" åt filmens massscener. En utsändning i svart-vitt kan icke förmedla allt det skyddsvärda i ett bildkonstverk i färg; en utsändning i färg kan icke rätt återge en målnings färger. Ändringar av berört slag kan föranleda upphovsrättsliga problem.

Sådana tekniskt betingade ändringar som sändningsfakta kan undergå på väg till mottagarna får dock förutsättas sakna upphovsrättslig relevans.[193] Det bör emellertid icke anses uteslutet att ett vidareutnyttjande av sålunda förvrängda mottagningsfakta i vissa fall kan vara upphovsrättsligt otillåtet på grund av ändringarna, även om ingen kan ställas till ansvar för själva ändringarna.

---

191) Ulmer s. 220, synes hysa annan uppfattning. Även Lutz s. 29 f.
192) Se DD 1961 s. 1027 på s. 1031 f. Jfr Koktvedgaard s. 104.
193) Jfr SOU 1956 : 25 s. 383 : "om en radioutsändning icke giver rättvisa åt framförandet, torde detta i allmänhet bero på förhållanden över vilka radioföretaget icke råder".

Med bortseende från sistberörda fall kan de här ifrågavarande upphovsrättsliga problemen sägas röra de *tekniska* förutsättningarna för avgränsning av de upphovsrättsliga *återgivnings-, bearbetnings-* och *ändringsbegreppens* innehåll. Vad som är skyddsvärd bearbetning måste bero av i vad mån tekniska element inverkat på resultatet; det är ju de skapande insatserna — ej de enbart mekaniska, tekniska eller rutinmässiga — som skall premieras. Vad som ter sig som en ändring av det slag som kan ifrågasättas vara otillåtet kan tänkas ursäktas rättsligt av att ändringen beror av tekniska förhållanden, förutan vilka alls intet utnyttjande av verket skulle äga rum i TV.

Hur gränsen skall dragas mellan tekniskt betingade variationer å ena sidan och upphovsrättsligt relevant bearbetning eller ändring å andra sidan är emellertid när allt kommer omkring icke en teknisk utan en upphovsrättslig bedömningsfråga. Om en färgrik målning televiseras i färg blir resultatet sådant, att konstnären säkert har fog för att anse sin upphovsrätt kränkt, om den som har förvärvat reproduktionsrätt till målningen lägger TV-bilden till grund för reproduktionerna. Icke desto mindre kunde en avvägning av berörda intressen mot varandra resultera i att målningen med upphovsrättsligt språkbruk sades blott ha "återgivits" i TV-utsändningen. Ordet "återgivning" skulle täcka det förhållandet att ev. ideellrättsligt riktade intressen fått stå tillbaka för ett informationsintresse eller vad det nu kunnat vara, som programmet skolat tillgodose.

AK hänvisar för bestämning av vilken ändringsfrihet som rymmes inom återgivningsbegreppet, då verk överlåtes för att återgivas i annan konstart, till vad som betingas av mediets teknik och uttrycksmedel.[194] Vidare förklarar AK — à propos vad som vid radio- och filmreportage kan avses med det som "kräves för den . . . medgivna användningen" vid utnyttjanden enligt stadgandena om inskränkningar i upphovsrätten i 2 kap. URL och som därför står utnyttjaren fritt — att upphovsmannen till ett litterärt eller musikaliskt verk i allmänhet får tåla sådana ändringar som sammanhänger med "reportagetekni-kens natur". Vad gäller konstverk ligger de ändringar inom återgiv-

194) S. 287. Jfr Renaulds kritik av detta slags bestämning s. 236 ff. När AK i sammanhanget talar om rätt att "bearbeta" verket avser den icke upphovsrättsligt rättsgrundande bearbetning utan just återgivning, som på grund av att överföring sker till annan konstart icke kan ge exakt samma resultat som påträffas i förebilden.

ningsbegreppet vilka nödvändiggöres av det "för efterbildningen använda förfarandet".[195]

Den som utför en bearbetande insats, som ger honom själv upphovsrätt, måste i större eller mindre mån låta sitt skapande påverkas av de förutsättningar som mediets teknik och uttrycksmedel ger. De kan både bidraga till och vara avgörande för det skyddsvärda i helheten.[196]

Emellertid ter det sig icke meningsfullt att utan tillgång till ett någorlunda brett underlag i svensk eller åtminstone nordisk rättspraxis för film-TV-området närmare söka utreda den tänkbara praktiska effekten av bedömningsstandarder av redan anfört slag. Nu finnes i själva verket icke något nordiskt refererat rättsfall, som kan belysa denna effekt.[197] Icke heller är det möjligt att in abstracto värdera förhållandet mellan de standarder vilka nu nämnts och dem som omtalas i litteratur, kontinental rättspraxis etc. såsom bestämningar av vilka förändringar som skall anses implicit omfattade av överenskommelser om vissa utnyttjanden.[198] Försök har där gjorts att uttrycka skilda normer för å ena sidan fall av avtal, vilka inrymt bearbetningsmedgivanden, såsom filmframställningsavtal, och å andra sidan sådana fall som icke gjort det, i regel avtal om utnyttjanden av den färdiga filmen. En ytterligare åtskillnad anknyter till bestämningen av hur en obestridlig ändring får vara beskaffad för att icke angripa den del av upphovsmannens ideella rätt som ej omfattas av en överlåtelse av rätt att återge eller bearbeta för annan konstart.[199] Betydelsen av hur denna åtskillnad göres framträder klart för film-TV-gebitet, försåvitt vad som utföres under ett ospecificerat tjänsteavtal icke utan särskild överenskommelse skall anses falla under arbetsgivarens bestämmanderätt, i den mån det berör arbetstagarens ideella rätt.[200] Icke ens fransk rätts-

---

195) S. 271 f. Beträffande "ändringar, som i och för sig icke följa av det ändamål som avses", se s. 272 samt nedan s. 389 ff.
196) Jfr ovan s. 52 not 46.
197) NJA 1945 s. 275 utvisar i vad här kan böra framhållas endast att eftersynkronisering av stumfilm ansågs utgöra bearbetning, vilken icke omfattades av överlåtelse som avsåg offentligt framförande av filmen.
198) "Es zeigt sich" . . . "deutlich die Gefahr, dass die Zulässigkeit oder Unzulässigkeit von Vertragszugeständnissen der Künstler an zweifelhaften ästhetischen Masstäben der Juristen überprüft wird", Dietz s. 101.
199) Se för exempel på försök till bestämningar och kritik av dem Renauld s. 233 ff. Se även Fauchère s. 156 ff. och Plaisant i Ufita 50 (1967) s. 468 ff.
200) Lögdberg, Upphovsrätten och fotografirätten s. 62 f.

praxis rörande hithörande problem beträffande film, vilken dock är den rikhaltigaste inom den krets av rättssystem som beaktas i denna avhandling, synes berättiga till generella, vägledande slutsatser om de ideellrättsliga aspekternas inverkan på den ändringsfrihet som kan förefinnas vid avtal om framställning och om utnyttjande av programinnehåll.[201] Sådana uttalanden som att det även vid medgivande att utnyttja ett litterärt alster genom att fritt bearbeta det för film skulle finnas ett skydd för upphovsmannen mot "vaesentlige aendringer i originalvaerkets ånd og idé eller kunstneriske standard"[202] eller att vid filmatisering "handlingen må tåle tillempninger så lenge det skjer i verkets ånd og — vel å merke — av filmtekniske grunner"[203] blir skäligen betydelselösa, innan de inkorporerats i avtal och vunnit konkretion i sedvänja eller rättsavgöranden. Det torde knappast heller vara av intresse att här närmare söka redovisa den mångfald förslag till avgränsande lydelser som för skilda länders rätt kan påträffas i doktrinen. De har sin grund i skilda uppfattningar om den ideella rättens funktion och omfattning i allmänhet, möjligheterna att överlåta upphovsrätt etc., vilket allt ligger utanför studieföremålen för denna avhandling.[204]

Den ideella rätten har sina egna bestämningar i lag. URL har uttrycket att "upphovsmannens litterära eller konstnärliga anseende eller egenart kränkes", som bestämning för ändringsskyddet. Sådana fraser som nyss citerats ur doktrinen kan utgöra försök till specificeringar för filmgebitet av sådana allmännare syftande normer, och de kan i avtal vara uttryck för strävan till intresseavvägning. I de mellan Föreningen Sveriges Filmproducenter och Sveriges Dramatikerförbund överenskomna 1968 års allmänna regler till filmkontrakt (filmnormalkontraktet) föreskrives i § 4 att överlåtelse av filmrätt ger filmproducenten rätt att

"på grundval av verket fritt utarbeta och sammanställa för filminspelning lämpligt manuskript; dock att utan författarens medgivande verket

201) Se Dietz s. 101 ff. samt Strömholm, I s. 449 f., båda med hänvisningar. Strömholm iakttager en viss utveckling "ni uniforme ni radicale" till förmån för ett vidgat beaktande av den ideella rätten vad gäller bearbetningsavtalen för film, men konstaterar att "Il reste encore à préciser plus en détail les exigences de la technique et la portée des clauses contractuelles".
202) Alkil i UfR 1952 s. 209. Jfr hans not 18.
203) Haxthow i NIR 1960 s. 20.
204) Jfr betr. fransk rätt Gavin s. 82 ff. om filmbearbetning av litterärt verk.

ej må överföras från en stilart till en annan eller verkets grundidé och karaktär förvanskas".

I Sveriges Dramatikerförbunds genom STIM avtal 1966 med SR angives att SR

"har rätt att utan författarens hörande göra de smärre ändringar, som är nödvändiga med hänsyn till televisionens allmänna karaktär, tekniska uttrycksmedel och inspelningsförhållanden. Om Sveriges Radios bearbetning innebär ändringar, strykningar eller tillägg av mer väsentlig karaktär, skall bearbetningen, innan den utskrives i rollexemplar, underställas författaren för godkännande."

De här sist som exempel ur avtalsklausuler citerade standarderna avser anpassning av verk för film resp. TV. Relativt varandra ter sig den för SR gällande formuleringen betydligt restriktivare än den andra, men så avser också SR:s formulering utsändning av dramatiska verk, medan filmnormalkontraktet avser "överlåtelse av filmrätten" till ett verk, som vid överlåtelsen kan föreligga i vilken litterär form som helst (kontraktets § 1).

Det går emellertid icke att utläsa om standarderna avser en bestämning av bearbetningsfriheten inom ramen för eller i strid mot den ideella rätt som dem förutan skulle vara gällande. Om t.ex. till TV:s inspelningsförhållanden hänföres den miljö som TV-företaget självt väljer för en inspelning kan det nödvändiggöra ändringar i dialogen i en författares manus av ganska genomgripande betydelse utan att ändringarna för den skull kvantitativt behöver betraktas som annat än "smärre". Ett avgörande i Finlands HD 15/9 1967[205] synes tyda på ett mycket snävt utrymme för ideell rätt gentemot ändringar för den ifrågavarande filmregissören. De scener som inspelats i hans regi ansågs förläna honom upphovsrätt, men hans verk, som tillsammans med scener i annan persons regi samt taltext sammanställts till slutlig film, vilken offentliggjorts utan angivande av regissör, ansågs icke genom sammanställningen ha ändrats så att regissörens konstnärliga anseende eller egenart blivit kränkt på sätt avses i 3 § 2 mom. FiURL. Rättsfallsreferatets innehåll är emellertid sådant att det knappast kan tjäna till vägledning för formulering av en avtalsbestämmelse, som skulle ha skyddat regissören, om han tillika medgivit bearbetning.

---

205) Nordisk Domssamling 1967 s. 588.

Av de citerade film- och TV-klausulerna kan icke heller utläsas, om de anger en avgränsning inom den av den ideella rätten oberoende bearbetningsfrihet, som själva medgivandet att bearbeta för visst medium eventuellt kan anses innebära.[206] Uppenbart är att ändringsfriheten enligt båda de anförda formuleringarna sträcker sig längre än till det rent tekniskt betingade, även fattat i vidaste mening. Men ingenting kan sägas om hur långt från tekniskt betingade förändringar den i dessa avtalsklausuler lämnade friheten sträcker sig. Om "tekniskt betingade förändringar" tages till utgångspunkt för studium av ändringsfrihet, bör uppmärksammas att redan utgångspunktens närmare bestämning måste komma att bero av vart bedömaren vill nå med sin intresseavvägning.

Med hänsyn till den vikt som AK tillmäter mediets teknik och uttrycksmedel för avgränsning av den enligt lagen befintliga dispositiva ändringsfriheten kan den nu påvisade avsaknaden av hållpunkter få besvärande konsekvenser. Ändringar som faller inom vad som betingas av filmens eller TV:s teknik eller uttrycksmedel bör icke föranleda bearbetares rätt för den som utför dem. Bestämningen avser ju ramen för återgivningsbegreppet.[207] Om en mixer, klippare, regissör eller programproducent anses handla endast inom den ramen bör han icke i det aktuella programmet hänföras till kretsen av dem som kan ställa upphovsrättsliga anspråk angående programinnehållet.[208]

---

206) Till frågan i vad mån blotta medgivandet att bearbeta i sig innefattar eftergift jämlikt 3 § 3 st. URL av ideell rätt och sålunda skänker ändringsfrihet, se nedan i Avd. VII kap. 3 (s. 389 ff.).

207) När AK, s. 287 f., diskuterar vilken frihet att bearbeta som en överlåtelse för återgivning av verk i annan konstart kan medföra avses ej någon bestämning av vad en bearbetare måste utföra för att få skydd för sitt arbetsresultat.

208) De närmare förutsättningarna för bedömning av sådana personers upphovsrättsliga ställning studeras i Avd. V. Hur reglerna om den ändringsfrihet som kan råda på grundval av medgivande att utnyttja ett verk för film förhåller sig till den ideellrättsliga regleringen av ändringsfrihet i 3 § URL avhandlas som redan antytts i Avd. VII kap. 3 (s. 389 ff.).

II.1.5

Verkskriteriernas rättsobjektsbestämmande effekt beträffande programinnehållet – en sammanfattning

II.1.5.1 Rättsobjektet

Upphovsrättsliga överväganden kan beröra programinnehåll dels på ett flertal stadier innan det slutgiltigt framställts som sändningsfakta och dels därefter såsom färdigt programinnehåll i utsändning eller upptagning. Övervägandena kan anknyta till åtgärder under TV-förfarandet eller därefter, företagna av personer, som i diverse kapaciteter är engagerade i programframställningen eller i utnyttjande av programmet. Upphovsrättsligt kategoriseras dessa åtgärder såsom förfoganden eller utnyttjanden, och det som utnyttjas skall, för att vara av upphovsrättslig relevans, kunna hänföras till vad som i 1 § URL säges såsom *verk* ha kommit till uttryck som

"skönlitterär eller beskrivande framställning i skrift eller tal, musikaliskt eller sceniskt verk, filmverk eller alster av bildkonst, byggnadskonst, konsthantverk eller konstindustri eller" ... "på annat sätt".

Det utnyttjade kan också vara upphovsrättsligt relevant i den gestalt som verk erhållit genom ändring eller genom sådan översättning, bearbetning eller överföring till "annan litteratur eller konstart" (4 § 1 st. URL) som sammanfattande brukar betecknas "bearbetning av verk".

Frågan om objektsunderlaget för upphovsrättsanspråk blir i praktiken aktuell i två hänseenden. Verkskriterierna tillgripes sålunda *dels* för avgränsning av vad som upphovsrättsligt berättigar den ene eller andre *dels* för avgränsning av vissa situationer av utnyttjande av verk. Om ett skådespels scenografi utnyttjas för en TV-show beröres enligt allmänna regler icke den rätt som tillkommer det sceniska verkets författare; scenografin är icke hans verk. Om ett utnyttjande innefattar ändring eller bearbetning av verk, varmed även avses översättning och överföring till annan konstart, eller sådant nyskapande att upphovsrättsligt oberoende inträder (t.ex. enligt 4 § 2 st. URL), så är det verks-

kriterierna som bestämmer rubriceringen av utnyttjandet. Om å andra sidan det faktiska utnyttjandet angives bestå blott i exemplarframställning, spridning, utsändning, visning etc., så ligger redan i rubriceringen av utnyttjandet att *objektsfrågan* icke framstått som kontroversiell. Om fråga är huruvida ett TV-företag haft rätt att sända en film i repris, så är det visserligen av vikt att det verkligen är filmens innehåll som förekommit såsom programinnehåll, men normalt behöver fråga därom ej uppstå.

Vad som kan uppfylla förutsättningarna för att kallas "verk" eller "bearbetning av verk" har utretts i detta kapitel. Det skapande av verk som enligt vad som framgår av de tidigare avsnitten ger någon en upphovsrätt vilken rör programinnehåll kan ha resulterat i det arbetsresultat som framträder såsom motivfaktum, t.ex. ett konstverk, en dekor, en schlager, en novell, ett skådespel. Det kan emellertid också ha resulterat i verk under TV-förfarandet, eventuellt först såsom dess slutprodukt eller som något i denna. På alla dessa stadier kan det i stället för verk vara fråga om upphovsrättsgrundande omgestaltningar, som åstadkommits genom bearbetande insatser.

Det har också framgått av utredningen att det objektsunderlag som kräves för berättigade anspråk på upphovsrätt icke är något bestämt, vilket man först kan iakttaga i en primärföreteelse, och som där är detsamma, oberoende av vad primärföreteelsen åberopas emot, för att sedan söka efter dess exakta motsvarighet i diverse sekundärföreteelser. För bedömning av vad som kan vara upphovsrättsligt beroende eller självständigt skyddsgrundande produkter i TV-program, såsom återgivning, bearbetning eller något som där är nyskapat, saknas följaktligen anledning att ta *till utgångspunkt* de eventuella primärföreteelser vilka kan grunda påstående om beroende, såsom konstverk, noveller, manuskript, scenarion, koreografiska notationer etc. Icke ens det skyddsvärda i en sådan företeelse skyddas ju enligt de förutsatta utgångspunkterna som en en gång för alla jämförelsefall given helhet visavi det enskilda programinnehållet. Den företeelse som jämföres med programinnehållet kan, såsom påpekats, uppvisa olika skyddsgrundande egenskapskomplex för skilda situationer.[209] Endast ett behöves såsom anspråksunderlag mot TV-programmet, liksom endast ett därur,

209) Se även Karnell i TfR 1968 s. 420 ff.

men ev. ett annat, behöves gentemot senare produkter. Detta enda bestämmes i sin tur i första fallet genom vad man kan påträffa i programinnehållet, och i det andra av hur den påstådda sekundärföreteelse ter sig, gentemot vilken programinnehållet eller del därav åberopas. Det som i båda fallen icke ur den påstådda sekundärföreteelsen kan framtagas såsom ett upphovsrättsligt beaktansvärt egenskapskomplex, vilket företer likhet med vad som kan förtjäna motsvarande betyg i den påstådda primärföreteelsen, och vilket där motiverar just omdömet "primärföreteelse" saknar betydelse för frågan om upphovsrättsligt beroende i det aktuella fallet. Omdömet är tillämpligt såväl då det påstådda beroendet gäller återgivning som då det avser bearbetning.[210] Det är enligt 4 § 2 st. URL helt betydelselöst för rätten beträffande TV-program, om ett visst verk tjänat som dess förebild, försåvitt upphovsrättsligt kvalificerande likhet saknas mellan förebilden och programmet (eller element i respektive), liksom det i samma hänseende är betydelselöst om programinnehållet helt eller delvis utnyttjats, om sådan likhet icke uppstått.

Det nu sagda motiverar försiktighet med terminologin. Det behöver icke, men *kan* bli missledande att använda t.ex. "filmverket", såsom uttryck för filmen[211] eller "TV-verket" för ett liveprogram. Att på det ev. missledande sättet hålla samman hela filmen som begrepp i tal om filmverket är likväl naturligt såväl ur synvinkeln att URL i 1 § omtalar "filmverk" vid uppräkning av de yttre formerna för verk som att det vid filmframställares förfogande över upphovsrätten till filmen i regel är fråga om hela filmens utnyttjande genom annan, liksom det vid filmframställarens avtal med dem som utför arbetet med framställningen av filmen är helheten, den slutliga produkten som han har i sikte. Men helheten är icke avgörande, då det gäller att uttrycka vad den ene eller andre kan åberopa som objektsunderlag för just sitt anspråk, och om fråga är om eftergörande, plagiat, dubbelskapande etc. eller om ändring eller bearbetning, så aktualiseras icke sällan bedömningar, som icke är beroende av filmen som enhet.[212]

Även mycket små avsnitt av ett programinnehåll kan vara av intresse

---

210) Se nedan s. 360 ff.
211) Ex.: "ljudfilmen till skillnad från grammofonskivan betraktas som ett litterärt eller musikaliskt verk", Lögdberg s. 31 not 7; även Debbasch s. 405.
212) Jfr SOU 1956:25 s. 147.

för utnyttjare. Icke minst spelar härvidlag den inserats-, play-back- och inskottsteknik roll som tillämpas, då bild- resp. ljudsekvenser ur upptagningar lägges in i andra program eller filmer. Denna teknik kan också göra att en gränsdragning mellan konstnärlig och beskrivande film icke kan göras i ett aktuellt jämförelseläge utan kännedom om den helhet ur vilken sekvensen tagits. Icke desto mindre kan den tänkas böra anses uppfylla självständighetskravet för upphovsrättsligt skydd i stället för att blott betraktas såsom så okvalificerad att det endast blir fråga om sådant skydd enligt FotoL som anvisats av AK.[213]

II.1.5.2
Verkskriterier

Vad som uppfyller krav på individuell utformning, självständighetskravet och kravet på att kunna återföras till insats av person, är en fråga som kan sägas avse om ett verk eller en bearbetning är något så egenartat att det vore uteslutet att något nära överensstämmande självständigt kunde åstadkommas av annan eller andra. Detta är vad Ljungman med en god term kallat "verkshöjd".[214] Teoretiskt är skillnadskravet en enkel tumregel. För sin praktiska tillämpning är den helt beroende av vad som utgör de litterära och/eller konstnärliga egenskaper som är dess sakunderlag. Att fastställa vad som är beskrivande i den mening som tidigare omtalats ter sig därvid relativt lätt, jämfört med att avgöra vad som är konstnärligt. Innehållet i reportageprogram är beskrivande, en TV-presentation av budgeten likaså, men vad avgör om en TV-sekvens är konstnärlig, i vilken en gaffel i rotation, genom insatser av de resurser som elektronkameror bjuder, bringas att i TV-rutan visa icke en gaffel utan ett varierat sammanhängande virvelmönster?

I avsnittet om syftets betydelse har kontinuitet med en på vedertaget sätt tidigare konstaterad konstnärlighet framhävts som avgörande (s. 70 f.). Utvecklingen till att erkänna möjligheten av något rättsligt sett filmkonstnärligt, att erkänna filmen som ett icke enbart registrerande medium, följde icke helt i takt med utvecklingen på filmområdet. Somligt av vad som t.ex. på 20-talet icke erkändes som upphovsrätts-

213) S. 75.
214) Se Ljungman i Festskrift för Arnholm, särskilt s. 192.

grundande skulle i dag säkerligen anses vara det.[215] TV har icke inneburit ett utvecklingssprång från den samtida filmen vad gäller programinnehåll. Den nödvändiga skillnaden mellan t.ex. filmade program och live-program med dramatisk karaktär ligger i att live-programmet åstadkommes med delvis andra medel och metoder än dem som förut tillämpades inom filmen. Vad som numera sker är en utjämning av skillnaderna mellan TV-produktion och övrig filmproduktion. Ännu AK kunde med fog hävda att televisionsteatern var endast "helt enkelt vanlig teater, som genom direkt bild- och ljudöverföring kan följas i en annan lokal än den där föreställningen äger rum".[216] Mycket har förändrats sedan dess beträffande TV-teater. I litteratur av allmän karaktär om TV, som jag tagit del av från 50-talet och framåt, jämställes i regel och alltmer TV och film som konstarter.[217] Enskilda uttalanden därom tjänar knappast till ledning för juridiskt bruk[218], men mångfalden kan tas till intäkt för att TV:s programinnehåll icke skall vara diskvalificerat för skydd i den mån det avviker från vad som kan accepteras höra till filmen som konstart i upphovsrättslig mening. Om sålunda icke något av vad som kan förekomma i ett TV-program är uteslutet från upphovsrättsligt skydd redan för att det ingår i ett sådant och på grund av att det icke kan hänföras till den ena eller andra tidigare etablerade konstarten, så skulle det likväl kunna tänkas förhålla sig så att icke blott uppfyllda krav på "verkshöjd" och förekomst i ett programinnehåll kunde motivera upphovsrätt. Skulle då endast återstå att i detalj undersöka vilka egenskaper i TV-program av olika slag som vore konstnärliga? Ett sådant företag vore icke blott en orimlig abstraktionsuppgift utan även till obetydlig juridisk nytta. Det är icke juristens sak att försöka något sådant.[219]

---

215) Till belysning härav, särskilt vad gäller tyska förhållanden, se Haeger med utförlig presentation av utvecklingen i filmkonstnärlig litteratur samt av argumentation i tysk rättsvetenskap. Jfr om nuläget nedan s. 200 f.
216) S. 72.
217) Några exempel: Stasheff & Bretz s. 2: "But besides being a mechanical means of transmitting older art forms, television is also a new art form in itself"; Curran s. 19: "While it is true that the production of TV-programs and motion pictures is a creative art, it is an integrated art — the composite product of many artists of diverse talents all working together to produce the whole".
218) Följande är ett exempel på bestämning av vad som vore skapande program: "in themselves a design and rythm imposed on nature and truth", Hubbel s. 135.
219) Se ovan s. 45 och 72.

Konstnärlighetskravet som norm har emellertid de senare åren kommit att diskuteras utifrån delvis nya utgångspunkter. Diskussionen har utgått från uppfattningen, framförd av Kummer, att det för konstnärlighet skulle räcka att en företeelse utgavs för att vara konstnärlig. Kummer syftar bort från en estetisk bedömning. De klassiska konstformerna, litteratur, musik och bildande konst är enligt Kummer otillräckliga, "weil eben urheberrechtlich auch geschützt sein Will und geschützt sein muss, was sie nicht mehr einschliessen". Kriteriet för vad som icke redan accepterats som konst vore att upphovsmannen måste "durch *besondere Vorkehren zu erkennen geben*, dass das, was er vorlegt, ein Werk der Kunst ist, sofern das nicht von vornherein ersichtlich sein sollte". Tillkännagivande (på något sätt) av vilja att något skall betraktas som verk i upphovsrättslig mening, "die Präsentation als Werk", vore sålunda avgörande för vad som vore konstnärligt.[220]

Att Kummer även, såsom redan påpekats (ovan s. 60) vill avskaffa kravet på personligt skapande är något härutöver, som icke omedelbart rör konstnärlighetsbestämningen. Först om det önskemålet accepteras inträffar emellertid att den skillnad mellan konstnärlighetskravet och "verkshöjdskravet" upphäves, vilket befaras av personer som ställt sig kritiska till Kummers uppfattning.[221]

För Ulmer är det avgörande "ein von bildnerischer Phantasie geleiteter Gestaltungswille". När en sådan "Gestaltungswille, auch für andere erkennbar, Ausdruck gefunden hat", kan man enligt Ulmer tala om ett konstnärligt verk.[222]

Programinnehållet i TV består av insatser av mycket olika slag, och resultaten är synnerligen varierade. Det förefaller orimligt att en eller flera enskilda medverkandes påstående att de velat verka skapande och gjort någonting som just ger intryck av sådan vilja (Ulmer) eller att deras arbetsresultat presenterats på visst sätt (Kummer) skulle kunna vara avgörande för att resultatet skulle kallas "konstnärligt".

Men var är det då, detta som är konstnärligt? Vad är konstnärliga egenskaper för något? Svaret synes endast kunna ligga i konstruktionen

220) Kummer s. 75 ff.
221) Se Ljungman i Festskrift för Arnholm s. 194 f. samt Dietz i ZHR 132 (1969) s. 181.
222) GRUR 1968 s. 529 (cit. här); DdA 1969 s. 81. För kritik av detta slags bestämning, se ovan s. 73 f.

av den rättsliga regleringen på områden där en jämförande nyhetsbedömning äger rum. Inom immaterialrätten, utanför upphovsrätten, är sådan jämförelse inriktad på faktorer som utpekas av rättsregler: uppfinningar (tekniska egenskaper, som kan tillgodogöras industriellt), varukännetecken (kännetecken, som skiljer den enes varor eller tjänster, som han tillhandahåller i sin rörelse, från andras varor eller tjänster), mönster (för alster tillhörande metallindustrin), firma (se 8 § FirmaL), namn (släktnamn, förnamn) etc. Bestämningarna avser vad det som jämförelserna gäller *skall användas till* eller *produktslag,* såsom i fotorätten (se nedan s. 233 f.). Det är icke fallet med den upphovsrättsliga generella bestämningen. Det synes nämligen finnas en sådan i uttrycket "konstnärliga verk", anvisad genom just det omöjliga att definiera dem. Genom specificeringar, "konstverk", "musikaliska verk", ja, rent av "litterära verk" sker en typisering inom den generella bestämning där "litterära verk", funktionellt bestämda till att beskriva, ange eller åskådliggöra något, egentligen icke borde stå jämte "konstnärliga verk". Sistnämnda bestämning befinner sig nämligen på en *annan abstraktionsnivå.* Att ingen kunnat definiera konstnärlighet som upphovsrättsligt kriterium synes kunna bero på att dess funktion, sedan upphovsrätten lämnat sin bundenhet vid definierbara produkter eller avsnitt (bitar) därav, uteslutande är att markera *utrymme* för rättsgrundande jämförelse — och med upphovsrättsliga rättsverkningar — *på hela det område där likhetsjämförelser icke specialbestämts* genom anknytning till användningsområde för vad som jämföres eller till produktslag. Den ytterligare avgränsning som kan vara önskvärd inom detta område för skilda fall kan åstadkommas genom beaktande av ett sådant objektivt syfte som här tidigare har sagts böra ge kontinuitet åt verksbedömningen. För upphovsrättsgrundande jämförelse skulle sedan räcka kravet på skapande genom person av något som annan icke kan tänkas åstadkomma.[223] De upphovsrättsliga rättsverkningarna skulle nämligen — i beroende av att det kravet upprätthölls under beaktande av kontinuitetssynpunkter — icke komma ifråga i sammanhang som tedde sig oacceptabla, vilket ju vore konsekvensen, om objektsbestämningen icke vore rimlig.

Det synes icke, som enligt Kummer, vara presentationen av jämfö-

223) Jfr Ljungman i Festskrift för Arnholm s. 192 ff.

relseunderlaget såsom konst, t.ex. genom inramning eller dylikt, utan att det åberopas som jämförelseunderlag för upphovsrätt, som är av primär upphovsrättslig vikt. Konstnärliga egenskaper vore nämligen att söka bland jämförelseobjekt, som icke specialbestämts på sätt nyss omtalats. Av vikt är därnäst objektivt syfte jämte återförbarhet på person.[224]

Frågan vad som är för enkelt att åstadkomma för att det skall motivera rättsverkningarna synes vara en god test. Den motiverar respekt för sådana avgränsningar i lag och lagförarbeten, som avser de speciella förhållandena vid den ena eller den andra typen av produkt.[225]

TV har i nämnda källor blivit ett vanlottat medium, eftersom det utvecklats så mycket efter lagens tillkomst. Det här betonade kontinuitetskravet behöver emellertid icke kopplas till estetiskt bestämda enheter för att fungera. Det synes dock, även om det personliga nyskapandet är ensamt avgörande, motivera en anknytning till filmförhållandena i allmänhet även vad gäller TV.

På både film- och TV-områdena är verkskriterierna utsatta för press. Till belysning skall upptagas följande frågeställning, som, av intresse också utanför nämnda områden, är till sina sakförhållanden av stor vikt för dem. Det gäller problem som bl.a. kan aktualiseras av en fortsättning på ett upphovsrättsligt skyddat verk.

Strömholm har för en utveckling av tysk rätt antytt möjligheten av att namn på orter och personer, som element ("Identitätsmerkmale") i en framställning, vilka är praktiskt viktiga för att framkalla associationer till tidigare verk, skulle utan att falla inom "skyddssfären" för rätten att utnyttja verket kunna etablera ett upphovsrättsligt objektsberoende, om de i sekundärföreteelsen påträffades, väl icke isolerade, men "in signifikanten Kombinationen und Zusammenhängen".[226]

Upphovsrättsligt skydd för sådant kan för TV:s del tänkas vara av särskilt intresse i programserier, där olika partier framställes av skilda upphovsmän. Deras insatser kan bestå i påbyggnad eller utfyllnad av en vag stomme av bekanta faktorer av just berört slag, såsom grundval

---

224) Sistnämnda utesluter "objets trouvés" och kan ha betydelse av avgränsande kriterium vid aleatoriska skapelser, om ej urval av slumpvis åstadkomna produkter resulterat i ett skyddsvärt slutresultat.
225) Jfr Karnell i TfR 1968 s. 403 med not 6; slutsatserna av den här prövade analysen går något längre än de som antyddes i TfR.
226) GRUR 1968 s. 187 ff. (193).

för att programmen emellan åstadkomma ett samband av igenkännande hos publiken. Oftast är det fråga om att medvetet eftersträva att tillföra sekundärföreteelsen en särskild popularitet just genom likheten med nu berörda element i primärföreteelsen.

Det är omöjligt att förutskicka hur långt en domstol skulle våga gå i att tillmäta sammanställningar av sådana element upphovsrättsligt skydd. Den ekonomiska betydelsen av ett skydd bör emellertid icke underskattas. Rättspolitiskt sett synes intet motivera att dessa förhållanden a priori uteslutes från att i beroende av utfallet av en nyskapandebedömning tillerkännas skydd. Sammanställningarnas beskrivande funktion kan i vissa fall böra anses uppfylla kraven för litterära verk. Om den första presentationen skett i en film eller i ett TV-program och litterärt underlag icke åberopas kan en sammanställning av programinnehållets egenskaper komma att sägas beröra dess egenskaper som konstnärligt verk.

Kap. 2

II.2

Objekt i programinnehållet för utövande konstnärers rätt enligt 45 § URL

II.2.1

Rättens konstruktion och objektsproblematiken

Vid upphovsrättslig bedömning räcker det med viss likhet mellan originalprodukt och senare arbetsresultat för rättsligt beroende dem emellan.

De rättigheter som 45 § URL anknyter till utövande konstnärers

framföranden av litterära och konstnärliga verk som objektsuttryck[1] skiljer sig från dem som rör litterära och konstnärliga verk som jämförelseobjekt genom att det kräves att själva originalprestationen verkligen i konkret mening utnyttjas i det förstnämnda fallet. Detsamma gäller f.ö. grammofonskiva eller annan anordning på vilken ljud upptagits enligt 46 och 47 §§ (fonogram) samt ljudradio- eller TV-utsändning enligt 48 §. Utnyttjande av ett framförande kan ske antingen genom direkt begagnande av "levande" framförande, t.ex. genom att det upptages på film eller band, eller genom att ett sådant framförande utnyttjas indirekt, t.ex. genom att det mångfaldigas, sedan det en gång upptagits på återgivningsanordning eller utsänts via fonogram.

Icke i något fall under 5 kap. URL uppställes emellertid hinder mot att framställa något som liknar en utövande konstnärs originalprestation, om den icke kommit till konkret användning.[2] Originalprodukten kommer således att konkret återfinnas helt eller delvis i varje primär- och sekundärföreteelse. Om ett framförande som utsändes eller finnes upptaget på band etc. skall anses vara helt eller delvis "samma framförande" enligt 45 § som ett visst originalframförande är därför en bevisfråga av i regel tämligen enkel beskaffenhet.

Den utövande konstnären — här stundom för enkelhets skull kallad *artisten*[3] — åtnjuter icke skydd genom 45 § mot att någon härmar hans rollframställning eller röst.[4] Icke önskvärda förfaranden av dessa slag torde i Danmark och Norge stundom kunna föras in under generalklausulerna om illojal konkurrens.[5] Svensk rätt saknar tillämpliga lag-

---

1) Som samlingsbeteckning och neutral term kommer att användas ordet "prestation".

2) SOU 1956 : 25 s. 356 f. och 388 f. Med "framställa" menas i texten *såväl* fixering i betydelsen av den första upptagningen av prestation, vilken icke tidigare upptagits på anordning för återgivande av ljud eller bild, *som* reproduktion eller kopiering i betydelse av framställande av exemplar av en fixering *som än vidare* tillgängliggörande omedelbart eller i utsändning.

3) Jfr dock t.ex. DaMot IV s. 10, där "artist" har annan innebörd.

4) I ett engelskt fall, Sim v. H. J. Heinz Co., Ltd. [1959] 1 All E.R. 547, imiterades skådespelaren Alastair Sim's röst i reklam för grönsaker i kommersiell TV. Se även Abel i DdA 1960 s. 84 f. Såväl i engelsk som amerikansk rätt torde man kunna komma åt vissa allvarliga missbruk via regler om illojal konkurrens. Se angående nyssnämnda fall Cohn s. 38 ff. och angående amerikansk rätt Bogsch & Fischer i DdA 1955 s. 137 not 5. Jfr Ulmer s. 434 f. Se även OLG München 7/8 1958, EBU Review B 56 (1959) s. 35: utbyte av skådespelares filmröst mot annans (på samma språk).

5) Se Koktvedgaard s. 382. Jfr DD 1965 s. 126 : utnyttjande utan lov i reklam för TV-apparater av skådespelares bild ansågs strida mot "allmänna rättsgrundsatser".

regler och av domstolsavgöranden har endast påträffats en opublicerad dom, 1/11 1968 av Stockholms rådhusrätt.[6] I målet gjorde en för film intervjuad person bl.a. gällande att hans rätt till personlighetsskydd, "nämligen hans rätt att själv få disponera över sin bild och sin röst", blivit kränkt genom filmföretagets utnyttjande av intervjun för viss film. Domstolen fann att filmföretaget saknat rättsgrund för sin åtgärd att utan den intervjuades samtycke begagna filmupptagningen av honom i kommersiellt sammanhang och att han vore berättigad till ersättning för den sak- eller personskada som företagets handlande vållat honom samt till ersättning för hans medverkan till filmen. Domstolen yttrade beträffande den intervjuades yrkande om ideellt skadestånd:

"Enligt svensk rättsuppfattning är emellertid rätten till dylikt skadestånd begränsad till sådana fall som särskilt angives i allmän lag. Regler om ideellt skadestånd finns — förutom i vissa speciallagar såsom giftermålsbalken, upphovsrättslagen och namnlagen — i den ännu gällande 6 kap. 3 § i 1864 års strafflag, där det stadgas rätt till sådant skadestånd för lidande som må anses tillskyndat någon genom brott mot den personliga friheten eller genom ärekränkande gärning. Denna bestämmelse får enligt praxis och doktrin icke ges en vidsträckt innebörd eller analogisk tolkning, och den får därför icke tillämpas i ett fall som det förevarande. Av det sagda framgår att i vårt land möjlighet nu saknas att medelst sanktioner upprätthålla allmänna principer för ett skydd för personligheten.[7] Det kan då ej heller ankomma på domstol att närmare söka ge uttryck för den rättsuppfattning som i detta hänseende må råda i landet."

Stöd saknas för att åberopa någon rätt till "den egna bilden" gentemot upptagning, utsändning etc. av en artists framträdanden.[8] Att det kan strida mot artistens rätt enligt 3 § URL, vartill 45 § hänvisar, att olovligen ersätta hans bild eller ljud vid ett framförande av verk med annans men behålla hans ljud resp. bild (t.ex. i play-back-förfarande) synes vara uppenbart och kan väl i viss mening sägas röra rät-

6) Dom nr. DT 242/1968, avd. 18 i mål T 59/1968; överklagad.
7) Domstolen hade tidigare konstaterat att straff icke kunde ifrågakomma utan uttryckligt lagstöd.
8) Allmänt om "rätt till egen bild", se Lögdberg i Scand. Stud. in Law 1967 s. 213 ff., särsk. s. 229 f. Se även det s. 111 i not 5 omnämnda rättsfallet DD 1965 s. 126 samt om fallet Spleths kommentar i UfR 1965 s. 227 ff.

ten till "den egna bilden". Ett visst fritt utrymme torde dock finnas för parodi och travesti.[9]

De problem med bestämning av rättsobjekt som jämförelsesituationen eller ett till synes immateriellt objekt[10] kan förorsaka beträffande litterära och konstnärliga verk uppstår icke vid de prestationsresultat som 45 § URL avser. Problemen rör i stället om det skall gälla några krav på visst omfång för det som utgör anspråksunderlaget och om sådana krav skall ställas på resultatet av utnyttjandet, för att det skall omfattas av rätten till det utnyttjade. Problemen kan omformuleras till följande frågor:

1) Vad behöver en artist ha åstadkommit för att kunna göra anspråk på skydd?

2) Är det en ansvarsbefriande invändning gentemot en artist att påvisa att endast en mindre del av hans prestation utan lov framställts eller utnyttjats, i andra fall än då t.ex. 14 § 1 st., 21 § eller något av de övriga särskilt angivna stadgandena i URL om undantag från skyddet är tillämpligt?

URL nämner över huvud icke uttryckligen något om skydd för delar av framföranden. Den ger emellertid i någon mån olika utgångspunkter för bedömning av frågan om skydd för delar vad beträffar prestationerna fonogram och utsändning å ena sidan och framförande å den andra.

Innebörden av "fonogram" och "utsändning" är mer tekniskt betingad. Rätten är beträffande fonogram och utsändning knuten till "framställare" respektive "radio- eller televisionsföretag". Ur subjektsbestämningen för dessa prestationer kan icke utläsas något kvalitetskrav för produkten inom dess kategori. När det däremot gäller "framförande" gör flera omständigheter, att den juridiska kvalifikationen träder mer i förgrunden. "Framförande" är ställt i relation dels till "verk" — det skall vara ett framförande av ett verk — och dels till "utövande konstnär". Vid framförande gäller också en betydelsefull skillnad i befogenhetsläge i förhållande till de övriga objekten i 5 kap. genom att lagens 3 § endast tillämpas på framförande.

9) Se SOU 1956 :25 s. 124 samt Delins artikel om parodi i NIR 1959 s. 234 ff.
10) Se Karnell i TfR 1968 s. 405 ff.

II.2.2

Framförande av verk som originalprodukt

Vid de utnyttjanden som angives i 45 § 1 st. URL är utgångspunkten att ett litterärt eller konstnärligt verk framföres av en utövande konstnär.

Av den bestämning som tidigare har gjorts av vad som avses med verk som rättsobjekt framgår, att även en del av ett musikstycke, en uppläsning etc. kan innefatta tillräckligt för att ett verk skall anses vara för handen. Även en mindre del av ett framförandeförlopp måste alltså kunna vara framförande av verk. Det torde heller icke strida mot vardagligt språkbruk att hävda att till och med några inledande, icke karakteristiska toner eller ord räcker för att ett framförande av verket skall anses ha försiggått, om man bara vet att en fortsättning varit tillämnad. Om tonerna eller orden utsänts eller upptagits på fonogram kan knappast några invändningar, grundade på uppfattning om vad som är vardagligt språkbruk, riktas mot att man talar om utsändning eller upptagning av verk. Men ur *upphovsrättslig* synvinkel behöver det ännu icke ha fortskridit till ett sådant utnyttjande av verket att upphovsmannens rätt beröres.

Det kan dock knappast antagas att det minsta omfång av originalframförandet som ger skyddsvärdighet skall bestämmas på annat sätt än i beroende av upphovsrätten, även om funktionen av ordet "verk" i 45 § 1 st. enligt motiven är att utesluta t.ex. akrobater, imitatörer och illusionister från skyddet.[11] En artist, som påbörjat ett framförande av ett verk eller en upphovsrättsligt skyddsvärd del av ett verk men icke fullföljt framförandet till att omfatta något som skulle kunna vara upphovsrättsligt kvalificerat, har icke utfört något som vare sig med en rimlig uppfattning om sådana principer som "arbetaren är sin lön värd" eller i övrigt kan böra ge honom rätt enligt 5 kap. URL. Utövande konstnärs rätt kan icke vara avsedd att ge skydd i sådana möjligen tänkbara situationer som då han blir avbruten i sitt framförande och någon t.ex. upptager händelsen för reportageändamål eller för att reta artisten. Skyddsintressena för upphovsmannen till det framförda verket och för artisten sammanfaller vanligen i en sådan situation.

---

11) SOU 1956 : 25 s. 380; jfr KProp 17/1960 s. 241.

Ett annat alternativ är emellertid icke otänkbart. Man skulle sålunda kunna skilja mellan å ena sidan en del av ett framförande, vilken icke återspeglar någon som helst konstfärdighet i själva prestationen, t.ex. en följd av enkla gester och å andra sidan en motsvarande del, som fyller vissa artistiska krav såsom mim. Denna bedömning kunde ske oberoende av upphovsrättsliga hänsyn. I URL göres emellertid ingen åtskillnad mellan konstnärliga och andra framföranden, och i motiven uttalas att skyddet för de utövande konstnärerna bör avse alla slags framträdanden.[12]

Genom de redan antydda distinktionerna i lagmotiven mellan *subjekten,* uppnår man dock en liknande effekt som den som man kunde ha uppnått genom att på sätt som nämnts i föregående stycke skilja mellan olika prestationer. För TV är det av betydelse att statister och teknisk personal sålunda undantages från begreppet utövande konstnärer. AK:s definition — "Med utövande konstnär avses den som tolkar och levandegör verket" — skänker emellertid föga ledning för ifrågavarande gränsdragning.[13] Kommitténs uttalande att skyddsbestämmelserna i praktiken innebär en ensamrätt för konstnären till inspelning och utsändning av hans *personliga* framförande liksom dess tal om "konstnärliga framföranden"[14] antyder dock att man avsett att ställa vissa kvalitativa krav. Om dessa skall uppfattas gälla subjekten, så måste de sammanställas med att man genom kravet att framförandet skall avse verk redan begränsat subjektskretsen till att icke avse t.ex. akrobater och imitatörer. Motiven ger icke stöd för någon exakt gränsdragning.

Hänvisningen i 45 § till 3 § har av Lund åberopats som stöd för krav på viss "højde" för prestationen.[15] Lunds avsikt torde — åtminstone i huvudsak — vara att framhålla att det skulle sakna mening med en ideell rätt för en person, vars prestation är antingen sådan att hans litterära eller konstnärliga anseende eller egenart icke kan kränkas genom ändring av framförandet eller också sådan att det saknar betydelse för personen i fråga i vad form eller i vilket sammanhang återgivning sker. Det kan emellertid icke förutsättas att omfattningen av

12) SOU 1956 : 25 s. 366.
13) SOU 1956 : 25 s. 379, DaMot II s. 2762; se även Lund s. 253 f.
14) S. 381 f.
15) Lund s. 253 f.

ideell rätt på detta sätt bör få bestämma de övriga reglernas tillämpningsområde. Ej heller är det givet att det allmänna intresset att skydda artisten mot vissa ändringar etc. sammanfaller med intresset att låta honom omtalas eller icke omtalas som artist i sammanhanget, hans droit à la paternité.

Undantagen för statister och teknisk personal medger en förmodan att en person icke bör anses vara utövande konstnär i lagens mening, om det hypotetiskt sett skulle ha varit likgiltigt för framförandet av verket, om någon annan medverkat därtill. Vem som helst kan tänkas i ett givet ögonblick med samma resultat trycka på en belysningsknapp och nästan vem som helst kan tänkas, iförd lösskägg — åtminstone på något avstånd — ge intryck av samme nordman i en TV-utsändning av ett wagnerdrama. Däremot kunde det hävdas att en korists stämma eller en orkestermedlems prestation, tagen för sig, icke helt kan identifieras med annans. Ur objektssynpunkt befinner man sig här på gränsområden, där rättsskyddet knappast blir vare sig svårare att avgränsa till personer som bör ha det eller svårare att hävda för den som skall ha det om det knytes till kategoriberäckningar för visst slags verksamhet än det skulle bli om det föreskreves individuell bedömning av en persons insats ur någon konstnärlig synpunkt. Det föreligger, i motsats till vad Lund yttrat, dock icke skäl att undantaga författare som läser upp sitt manuskript från skydd för framförandet.[16] En kvalitetsbedömning behöver ju icke a priori verka till förmån för en professionell uppläsare, och endast tillhörighet till viss yrkeskår får icke verka bestämmande, när olikheterna i resultat av insatsen kan bli så betydande som i det angivna fallet. Lagmotiven nämner ingen sådan gränsdragning i sak enligt kvalitetskriterier, utöver den som kan sägas ha skett genom kravet att framförandet skall avse verk. Det skulle uppstå svåra kvalifikationsproblem, om en gräns skulle sättas.

Ett särskilt skäl att vara försiktig med att inskränka kretsen av de utövande konstnärerna ger art. 3 a) RomK, där alla personer som framför litterära eller konstnärliga verk omfattas av konventionens uttryck "utövande konstnärer".[17]

16) Lund s. 253 f.
17) Se Actes Rome 1961 s. 42 samt Desjeux s. 98 f.

II.2.3

Framförande av verk som sekundärföreteelse

Intresseläget när det gäller att bestämma vad som kan vara att förstå som framförande av verk såsom sekundärföreteelse är ett annat än när det gäller att fastställa vad ett framförande av verk skall omfatta såsom originalföreteelse för att förtjäna kallas "framförande av verk" i URL:s mening. Även om en artist icke har anledning att såsom anspråksunderlag åberopa sig på en så ofullbordad originalprestation att den icke återger något upphovsrättsligt relevant, kan han vara angelägen att hans originalprestation icke återgives gratis eller i förvanskat skick, ens då återgivningen omfattar endast en obetydlig del av denna. I synnerhet om åskådare eller åhörare vet, att det är en viss artists prestation, som utnyttjas, synes skydd för ideell rätt kunna vara av betydelse.

I VtURL synes artistens intresse ha i viss mån tillgodosetts genom § 95 jfrd med § 92, på så sätt att hans rätt icke inskränkes genom bestämmelserna till framställares förmån vid filmverk, om han medverkar vid framförande av ett verk, varav så föga utsändes eller upptages att det endast ter sig som en filmsekvens men icke som ett filmverk i lagens mening.[18]

Ordalagen i 45 § 1 st. URL[19] innebär icke med säkerhet, trots att "framförande" sammankopplats med "verk", att man av resultatet av en upptagning, utsändning eller överföring måste kunna iakttaga upphovsrättsligt kvalificerad likhet mellan detta resultat och föremålet för upptagningen, inspelningen eller den upptagning som lagts till grund för överföringen. Så snart som utnyttjandet resulterar i återgivning av något verkskvalificerat äger emellertid ett mångfaldigande eller framförande i upphovsrättslig mening rum, och då måste även artistens rättigheter anses berörda.

Skydd för även en mindre, icke upphovsrättsligt relevant del av ett framförande kan uttryckas i termer av skydd mot visst utnyttjande av även den minsta delen av framförandet.

---

18) Jfr nedan s. 203.

19) "En utövande konstnärs framförande av ett litterärt eller konstnärligt verk må icke utan hans samtycke upptagas" ... (på återgivningsanordning) ... "utsändas i ljudradio eller television eller genom direkt överföring göras tillgängligt för allmänheten".

Det är vad som skett i England i Dramatic and Musical Performers' Protection Act, 1958, sect. 3: "Subject to the provisions of this Act, a person who, otherwise than by the use of a record or cinematograph film, knowingly broadcasts a performance of a dramatic or musical work, or any part of such a performance, without the consent in writing of the performers, shall be guilty of an offence under this Act." . . . Likaså har det skett då man i den kompletterande Performers' Protection Act, 1963, utsträcker skyddet till att omfatta det fall att en person under i övrigt samma villkor "causes a performance to which the principal Act applies, or any part of such a performance, to be transmitted without the consent in writing of the performers a) to subscribers to a diffusion service; or b) over wires or other paths provided by a material substance so as to be seen or heard in public" . . .

Men samma sak kan också uttryckas som ett skydd mot vissa handlingar, som avser framförandet såsom originalföreteelse (vars minsta omfång kan anses böra vara beroende av resultatet av upphovsrättslig verksbestämning enligt vad som framgår ovan under II.2). Man kan då underlåta att bestämma minsta omfång för sekundärprestationen. En sådan tankegång kan läggas till grund för tolkningen av 45 § 1 st. Men i 45 § 2 st. gäller det utnyttjande av en sekundärföreteelse, och då talas det om "framförande, som upptagits på anordning", och som icke må överföras till annan sådan. Om man här har avsett att använda "framförande" som ett förkortat uttryck för "framförande av litterärt eller konstnärligt verk" så är det tydligt att något sådant icke kan konstateras med mindre ett verkskvalificerat parti återfinnes i den första upptagningen, den vars överföring regleras i 45 § 2 st. Det skulle alltså innebära att framförandets omfång i de utnyttjanden som omnämnes i 45 § 1 st. måste vara detsamma som upphovsrättsreglerna förutsätter. Att man icke uttryckligen nämner del av framförande kan tala för samma lösning. Det sagda kan äga tillämplighet även på "framförande" i 47 § 1 st.

Det kan tyckas som om det också funnes ett uttryckligt stöd för den nu omtalade lösningen i AK:s uttalande att syftet med undantagen i 45 § 3 st. vore att, "då ett konstnärligt framförande inspelas eller utsändes under sådana förhållanden att ett motsvarande utnyttjande av ett upphovsmannarättsligt skyddat verk är fritt, bör åtgärden kunna företagas utan att konstnärens samtycke inhämtas".[20] Om orden "mot-

20) SOU 1956 : 25 s. 381.

svarande utnyttjande" uppfattas som en begränsning — av innebörd att i fall då ett konkret utnyttjande av en verksföreteelse är fritt, samma utnyttjande av verket i dess av utövande konstnär framförda skick skall vara fritt — så måste verks- och framförandeenheternas omfång anses överensstämma.

Från 47 § 1 st. kan dock ett tänkbart argument hämtas för att skilja framförande från dess ev. upphovsrättsliga beroende. Artistens rätt till ersättning enligt lagrummet avser nämligen användning av den anordning på vilken artistens framförande upptagits. Det uppställes icke någon begränsning av ersättningsrätten till endast de fall då det som användes av anordningen utgör en del av framförande med verkskvalificerat underlag. Man skulle därför kunna hävda att artisten åtminstone icke bör ha sämre rätt vid direktutnyttjande av en del av sitt framförande än han har vid utnyttjande av en upptagning därav. Att argumentet omedelbart endast avser akustiska förhållanden, eftersom 47 § blott gäller för ljudupptagningar, saknar rimligen betydelse för dess styrka beträffande alla slags framföranden. Gentemot den slutsats som 47 § 1 st. enligt vad nu nämnts skulle kunna föranleda framträder dock att paragrafen skall tillgodose både artisters och fonogramframställares intressen och att de senares rätt enligt 46 § icke är kopplad till något verksbegrepp. Sammankopplingen av artister och fonogramframställare gör att deras rätt enligt 47 § knappast kan bedömas olika. Det skulle kunna leda till svårigheter vid fördelningen av ersättningen mellan de två slagen av intressenter. Om man tolkar 47 § 1 st. så att artisten s.a.s. stöder sin rätt på fonogramframställarens skyddsobjekt, eftersom det vore praktiskt olämpligt att arbeta med två sådana av olika omfång inom paragrafen, så kvarstår objektsproblemet för 45 §. Eventuellt kunde rentav påstås att argumentet med 47 § 1 st. nu slår åt motsatta hållet: om det endast är av angivna praktiska skäl som artisten kan få ersättning för utnyttjande av en liten del enligt 47 § 1 st. så finnes måhända mindre anledning än eljest att anse en minsta del av framförande vara skyddad i andra sammanhang.

Citeringsfriheten omfattar just utnyttjanden av delar och får därför särskilt intresse i sammanhanget. Citeringsfrihet innebär enligt 45 § 3 st. och 14 § 1 st. rätt att utnyttja delar av artistens prestation i överensstämmelse med god sed och i den omfattning som betingas av ändamålet, om det framförda verket är offentliggjort. Inskränkningarna i

citeringsfriheten skall icke behandlas i detta sammanhang. Resultatet av citeringen visar sig i upptagningen, utsändningen eller överföringen som en del av verket i artistens version. Men för att det skall vara nödvändigt för ett TV-företag att åberopa citeringsfrihet för framställning av programinnehåll måste framställningen avse så mycket av något tidigare att det omfattas av upphovsrätt.

Det må inskjutas, att det icke är möjligt att bedöma huruvida det härovan återgivna uttalandet av AK om syftet med undantaget i 45 § 3 st. för citeringsfrihet etc. kan anses begränsat till just citatsituationen och övriga undantagssituationer. Om uttalandet skall tilläggas betydelse, så måste det bli för hela frågan om det minsta omfånget. Om nämligen citeringsfriheten beträffande verk och citeringsfriheten beträffande framförande vore kopplade till varandra enligt det citerade motivuttalandet, så skulle det knappast finnas utrymme för någon annan uppfattning än att framförande som sekundärföreteelse endast omfattas av den utövande konstnärens rätt enligt 45 §, då det är verkskvalificerat. Att ändock hävda att en minsta del vore omfattad av denna rätt skulle medföra, att man tillade artisten rätt att motsätta sig användning som citat av sådana delar av sitt framförande som icke vore verkskvalificerade, medan övriga skulle få användas under citeringsfrihet. En sådan ordning vore orimlig, eftersom den ju icke skulle tillgodose något praktiskt intresse, utan endast på godtyckligt sätt hindra förfaranden, som bedömts böra tillåtas då större värden stått på spel.

Det citerade uttalandet om syftet med bl.a. citeringsfriheten i 45 § 3 st. kan emellertid också förstås på så sätt att man endast velat fästa uppmärksamhet på att artistens rätt icke bör hindra den som vill utnyttja ett verk i dess framförda skick till citat, om det på grund av de upphovsrättsliga citeringsreglerna kunnat fritt utnyttjas. Uppfattat på så sätt reser uttalandet icke några hinder mot att man anser även en minsta del av ett framförande vara omfattad av artistens rätt. Den citeringsfrihet som då kan komma ifråga omfattar naturligtvis just denna minsta del eller större enheter.

Ändamålshänsyn förefaller också tala för en sådan principiell inställning. Upphovsrätten och den utövande konstnärens rätt är ju i så måtto olika konstruerade, som upphovsrätten ger underlag för anspråk på grund av intrång i rätten redan då viss likhet kan påvisas mellan ett arbetsresultat och ett annat. Den utövande konstnärens rätt kräver

konkret utnyttjande av den tidigare prestationen. Det är framför allt därför som det icke finnes anledning att förutsätta att den uppfattning som håller streck för upphovsrättens del också skulle vara tillämplig på artistens rättsläge. Upphovsmännens intressen skulle icke kunna bli lidande av att artisten kunde göra rätt gällande just så snart som den har någon ekonomisk eller ideell betydelse för honom.[21] Ju större vikt man lägger vid att det här gäller ett skydd för ett konkret arbetsresultat, till vilket man ansett att det bör tillkomma artisten rätt att bestämma över mottagarkretsen, desto mindre befogat synes det vara att känna bundenhet vid upphovsrätten, vars innehavare icke beröres av den valda ordningen. Att icke medge att principen bör kunna modifieras för enskilda fall skulle emellertid kunna leda till som det kan tyckas chikanösa åberopanden gentemot utnyttjaren av t.ex. en ton eller en gest som en artist gör i framförande av ett verk. Bedömningen kan emellertid böra bli olika i skilda fall.

I förarbetena till URL skymtar beträffande upphovsrätten i några sammanhang en tankegång, som bör kunna äga relevans även här. Vid skyddade verk finnes stöd för, att då återgivningen av verket är en oväsentlig (kortvarig, svårskönjbar etc.) del av återgivningssammanhanget, icke tillmäta den någon upphovsrättslig betydelse.[22] I 25 § 1 st. 1 pkt URL har ungefär motsvarande tanke kommit till uttryck, då det gäller medtagande av konstnärliga verk vid inspelning av film eller liveprogram. I den engelska CA sect. 9 mom. 5 göres ett sådant undantag från rättsskyddet för konstnärliga verk i filmer och TV-utsändningar. Se även sect. 49 mom. 1. I tysk rätt talas om "unwesentliches Beiwerk", § 57 VtURL.[23] Om man i en TV-utsändning av en heminteriör råkar få med bakgrundsmusik via grannens fönster under pågående intervju, skulle således kompositören icke vara berättigad till ersättning.[24] Ej heller bör då den som utfört musiken få någon ersättning för utnyttjandet.

---

21) I KProp 17/1960 s. 235 uttalar departementschefen generellt om förhållandet mellan rättssfärerna att någon "konflikt av rättslig art" icke torde kunna uppstå mellan upphovsrätt och de närstående rättigheterna. Därmed är naturligtvis icke sagt att upphovsmännen icke i vissa fall skulle kunna lida men av att det existerar en rätt för de utövande konstnärerna av det slag som svensk rätt ger. Jfr Haensel s. 48 ff.
22) Jfr KProp 17/1960 s. 61 och 167 samt Lund s. 74.
23) Jfr Recht i DdA 1965 s. 88 sp. 2.
24) Det förutsättes att det icke beror på att 21 § URL är tillämplig.

Men den allmänprincip som i så fall skulle tillämpas om "de minimis non curat praetor" kräver att hänsyn tages till det för var och en föreliggande intresseläget i dess helhet.

Det får kanske icke anses betydelselöst, om framförandet av verket, som i exemplet, kommer med av en händelse, t.ex. på grund av att det råkar befinna sig inom bild- eller ljudupptagningskretsen, eller om det medtages avsiktligt, t.ex. såsom stilmedel. I det senare fallet begagnar man det ju för att nå en fördel som är omedelbart bunden till begagnandet och den kan motivera ersättning. Förarbetena säger intet härom, men om man, inom ramen för de möjligheter som lagtexten bjuder, även för artisterna anlägger det synsätt som AK gör för upphovsmännens del och ger artisterna all den rätt som icke av tvingande "samfundsmessige" skäl bör förvägras dem, så förefaller en ersättningsrätt vara motiverad.[25]

Värdet av ett ideellt rättsskydd mot utnyttjande av sådana partier av ett framförande av verk, i vilka på grund av det ringa omfånget något upphovsrättsligt skyddsvärt icke förekommer, bör ses mot bakgrunden av AK:s uttalande, att "vid återgivning av litterära eller musikaliska verk av lägre valör äro kraven icke lika stränga" som eljest, då redan obetydliga ändringar kunde anses vara rättsstridiga.[26] Uttalandet synes nämligen böra äga tillämplighet också på artisters framföranden av verk. Prestationernas art och artisternas renommé bör här tillmätas betydelse. Mot återgivning i kränkande sammanhang torde det stundom kunna finnas ett rättsligt beaktansvärt intresse att ingripa, redan om en bråkdel av ett framförande begagnats. Detta kan vara fallet även om framförandet använts endast som bakgrund till annat.[27]

Artistens skydd mot ändringar i framförandet av verk synes emellertid icke med säkerhet vara lika omfattande som upphovsmannens vid sådana utnyttjanden som sker på grundval av reglerna i 2 kap. URL. 45 § hänvisar icke till 26 §. Hänvisningen i 45 § till 3 § ger artisten

---

25) SOU 1956 : 25 s. 86. Jfr LG Frankfurt a. M. 18/12 1968, Schulze LGZ 106, betr. § 57 VtURL.
26) SOU 1956 : 25 s. 123.
27) Jfr de Boors yttrande i Ufita 13 (1940) s. 189 om en grammofonupptagning av Caruso att "in jedem Ton spiegelt sich der Glanz dieser gottbegnadeten Künstlerpersönlichkeit", vilket visserligen vore ett särfall, men "in grösserem oder geringerem Grade ist es bei jedem echten Künstler so".

skydd för den ideella rätten, men avsaknad av hänvisning till regeln i 26 § 2 st. kan givas innebörden att förfoganden enligt 2 kap. icke skulle behöva stanna vid vad som kräves för den medgivna användningen utan endast inför de krav som kan motiveras av 3 §. Lagmotiven ger icke uttryckligt underlag för ståndpunktstagande i frågan. Värdet för artisten av hans ideella rätt blir f.ö. dessutom delvis beroende av om 3 § URL gäller beträffande begagnande för utsändning av anordning på vilken artistens prestation upptagits, trots avsaknad av hänvisning till 3 § i 47 §.[28]

28) Se Lund s. 257.

Avd. III

Upphovsrättsliga regler för film och television i Bernkonventionen samt i fransk, engelsk och tysk rätt

Inledning

I denna avdelning upptages till studium Bernkonventionens samt fransk, engelsk och tysk rätts reglering av rätten till TV:s programinnehåll vad gäller sådana problemområden som upptages i avhandlingen. Det inledande kapitlet om BK har uppdelats i ett avsnitt om reglerna enligt konventionens ännu för Sverige gällande Brysseltext av år 1948 och ett annat om de ändringar i förhållande till Brysseltexten som konventionens Stockholmstext av år 1967 inrymmer. Avsnitten om de nationella rättssystemen vilar alla på en såvitt möjligt enhetligt genomförd gruppering kring avhandlingens huvudpunkter, tagna i tur och ordning: objektsbestämningar, upphovsmannaskapsbestämningar, bestämningar av det ursprungliga förhållandet mellan de personer som medverkat till skapande av verk såsom programinnehåll samt slutligen bestämningar som rör upphovsmännens förhållande till framställare av TV-program under framställningsförloppet. Avsnitten om BK syftar till att skildra bakgrunden av internationell reglering av samma problem som finnes inom de i avhandlingen berörda nationella, upphovsrättsliga systemen.

Den internationella regleringen av upphovsrätt och därtill angränsande rättigheter har sin grund framför allt i BK och VK samt i RomK. Här upptages endast BK till närmare studium. De övriga konventionernas regler har icke sådan betydelse för just de frågor som diskuteras i avhandlingen att de motiverar en presentation här.

BK:s regel om nationell behandling i kombination med tämligen väl utbyggda materiella regler, som i ett stort antal betydelsefulla hänseenden anger en lägsta skyddsstandard, garanterar viss enhetlighet, låt vara långt ifrån i detalj, inom konventionens ram för regleringen av

upphovsrätten i de anslutna länderna.[1] De rättssystematiska utformningarna växlar dock starkt mellan Bernunionens medlemsländer.

VK:s materiella regler är få. De rör skyddstid och översättningar (art. IV och V), och preciserar en inledande regel om skyldighet för fördragsslutande stater att "vidtaga alla erforderliga åtgärder för att giva ett tillräckligt och effektivt skydd" för "rättigheter till litterära, vetenskapliga och konstnärliga verk". Konventionens väsentliga funktion är att utom BK:s område[2] föranleda nationell behandling för verk som uppfyller de formella kraven i art. II.

Det har för avhandlingen visat sig lämpligt att icke i detalj eftersträva att renodla den för framställningen valda systematiken. I de skilda rättssystemen har i flera avseenden olika frågor tilldragit sig uppmärksamhet vid lagstiftning, i rättspraxis etc. I en del fall har detta sin grund i att rättssystematiska och lagtekniska förhållanden har inverkat åtskiljande på regelflororna. I andra fall är det mer direkt pragmatiska orsaker som föranlett att man med allmänna regler träffat lösningar, som i andra system icke påkallats. För lagstiftare kan t.ex. skilda behov att summera en domstols- eller avtalspraxis ha spelat in.

Avsaknaden av överskådliga samlade framställningar om förhållanden i de studerade rättsordningarna med centrering på just TV:s programinnehåll och det slags problem som här behandlas har föranlett större utförlighet i denna framställning än som skulle erfordras endast för att avsnitten om utländsk rätt skulle tjäna som stöd för diskussionen om svensk rätt.

Det har tett sig nödvändigt att förutsätta en viss förtrogenhet hos läsaren med de behandlade upphovsrättsliga regelsystemens allmänna historiska bakgrund och struktur samt viss kännedom om eller tillgång till lagtext för berörda länder. Kapitelomfången skulle eljest ha blivit alltför stora och avhandlingens ram skulle även systematiskt ha sprängts. Nu finnes emellertid uppgifter i berörda hänseenden på svenska jämte fransk och engelsk lagtext på originalspråken lätt tillgängliga i Strömholms arbete Europeisk upphovsrätt, Stockholm 1964. Framställningen där om tysk rätt avser visserligen icke den 1965 antagna lagtexten men är i allt utom mycket begränsade hänseenden

1) Se SOU 1956 : 25 s. 51.
2) Se KK 6/5 1964 (SFS 107/1964), 2 § 4 mom. och tilläggsdeklaration beträffande art. XVII VK.

alltjämt aktuell.[3] De i avhandlingen citerade arbetena av v. Gamm och Fromm & Nordemann återger liksom Schulze, Urheberrechtskommentar, 3. Lieferung, den nya tyska lagen. Ett antal lagtextutgåvor förekommer i handeln.[4]

I kapitlen om nationell utländsk rätt poängteras icke rättsreglernas relation till Bernkonventionens regler. Den inledande framställningen om konventionen syftar i första hand till att vara en presentation av dennas regler av särskild betydelse för rätten till TV:s programinnehåll och en bakgrund till behandlingen av de nationella rättssystemen. Det skulle emellertid ha fört alltför långt och för avhandlingens ändamål i stort ha varit till föga nytta att beröra frågor om enskilda nationella reglers förhållande till konventionstexten i annat än vissa hänseenden. Detta gäller såväl Bryssel- som Stockholmstexten.

I redogörelsen för BK liksom i kapitlen om utländsk rätt lämnas i huvudsak åsido de regler som bestämmer gränserna för rättsordningarnas tillämplighet, d.v.s. de frågor som berör folkrätt och internationell privaträtt. Det må endast påpekas att sådana frågor kan ha en avgörande betydelse för i vad mån de materiellrättsliga reglerna skall få effekt i konkreta fall av programutnyttjande liksom de, vad gäller t.ex. filmrättspresumtionen i art. 14 bis i Stockholmstexten av BK, kan ha betydelse för reglernas internationella genomslagskraft.[5]

---

3) I förhållande till det i Strömholms bok återgivna tyska lagförslaget (RegE) utmärkes den slutliga lagtexten, i vad som är av betydelse för här behandlade frågor, främst av en ändrad paragrafnumrering. Strömholm har i NIR 1965 s. 319 ff. redogjort för de ändringar som 1965 års lag företer i förhållande till RegE.

4) En billig sådan utgåva med ett utförligt register är "UR. Urheberrecht. Deutsches und internationales Recht". Herausgegeben von K. Benz. Augsburg 1966. I serien Goldmanns gelbe Taschenbücher nr. 1742.

5) Se därom Ulmer i FuR 1968 s. 103 f.; även i GRUR Int. 1967 s. 451 f.

Kap. 1

III.1

Bernkonventionen (BK)

III.1.1

Brysseltextens reglering av programinnehållet i upptagning och utsändning

III.1.1.1

Inledning

TV:s programinnehåll kan anses vara i stort sett och som regel detsamma vare sig det förekommer vid visning av TV-utsändning eller vid visning utan mellanliggande utsändning av film på vilken det upptagits. Utifrån denna förutsättning kan TV-programs reglering i BK enligt dess Brysseltext lämpligen studeras med utgångspunkt i faktum att det färdiga programmet förekommer i två grundformer, i form av upptagning och i form av utsändning. Orden upptagning och utsändning användes här ej för processerna utan för materialet resp. radiovågorna. I den upphovsrättsliga regleringen är upptagning och utsändning i denna mening de primära fakta som man måste ta ställning till.

III.1.1.2

Stadganden som reglerar upptagnings- och utsändningsmetoder i BK

Film och liknande — Musikupptagning — Foto — Utsändningsmetoder

Film och liknande.

BK använder ordet kinematografi för bildupptagningsförfarande som resulterar i vanlig film, och konventionens art. 2 första st. anför bland de alster som omfattas av konventionens regler ”kinematografiska

verk samt verk tillkomna genom något med kinematografi jämförligt förfarande". Att "kinematografiska verk" i allmänt språkbruk kan begagnas synonymt med "filmverk" är ostridigt. Att uttrycket i BK också bör anses omfatta TV-film synes uppenbart, om man ser till konventionens ordalydelse. Framställningsändamålet skulle sålunda icke behöva medföra att sådana filmer ej skall avses med "kinematografiska verk" i BK.[1] Vad som avses med det senare ledet i stadgandet är föremål för diskussion. (Jag kommer dock att begagna "filmverk" för båda dessa typer av objekt i den mån icke annat framgår av sammanhanget.) Diskussionen avser uttryckets tillämplighet på videoband som ju f.n. i synnerhet begagnas av TV. Fråga är om konventionstexten genom art. 2 första st. skall anses ålägga unionsländerna att skydda även vad som är kvalificerat för skydd och finnes upptaget som original på viedoband.

Art. 14 innehåller BK:s huvudsakliga regler om film. Dess femte stycke föreskriver att reglerna i art. 14 skall gälla även sådant som kommer till stånd genom annat, jämförligt förfarande. För frågor som finnes reglerade i art. 14 ger ett konstaterande av att videoband är jämförligt med film krav på enhetlig nationell reglering av de båda typerna.

Musikupptagning.

Art. 13 avser kompositörers s.k. mekaniska rättigheter till sina musikaliska verk, d.v.s. rättigheter betr. musikupptagningar. Filmupptagningar av musik regleras dock även av art. 14 liksom musikupptagningar på vad som är jämförligt med film.[2] Åtminstone bör detta vara fallet försåvitt icke filmupptagningens enda möjliga funktion är att hysa ljudet.[3]

---

1) Se Bappert & Wagner s. 145, Ulmer i DdA 1953 s. 98 sp. 2 och Lyon-Caen, Rapport s. 4. Jfr dock Ulmer i GRUR Int. 1961 s. 61 och sammanställningen av yttranden betr. Lyon-Caen, Rapport i DdA 1959 s. 225 ff. Sammanställningen speglar ett antal av de intressepolitiska motsättningar som tolkning av Brysseltexten härvidlag föranlett.

2) Se Ulmer i DdA 1953 s. 98 sp. 1.

3) Bappert & Wagner s. 144. Se Lögdberg s. 31 not 7 och Brysselhandl. s. 348. Jfr Raestad s. 158 f. Lögdberg hänvisar, loc. cit., till en uppfattning av Virlogeux i DdA 1950 s. 87 sp. 3 att då filmens enda existensberättigande låg i den musikupptagning som skedde på filmremsan det skulle te sig egendomligt att "ljudfilmen till skillnad från grammofonskivan betraktas som ett litterärt eller musikaliskt verk". Motsättningen är emellertid icke rättvisande. Filmupptagningen gör icke *filmen* till verk. Verk är endast, alltjämt, upptagningsinnehållet.

Foto.

Programdelar som endast har form av bildupptagning utan att utgöra alster av kinematografi kan omfattas av BK som alster av fotografi eller med fotografi jämförligt förfarande, om de uppfyller kraven på fotografiska verk eller vad som är jämförligt därmed (art. 2 första st.).[4] För TV:s del har diskuterats om vad som motsvarar enskild bild på ett videoband kan anses vara jämförligt med fotografi i konventionens mening. Samma fråga har även ställts för bildenheterna i en live-utsändning i TV.[5]

Utsändningsmetoder.

Sådana TV-program som icke kommer till stånd genom att upptagas utan åtminstone först gives existens genom utsändning (live-program), beröres närmast av art. 11 bis.

III.1.1.3

Allmänt om regleringens i art. 14, 13, 11 bis och 10 bis funktion

Art. 14, 13 och 11 bis innehåller konventionens huvudregler för film, fonogram och TV-utsändning. De gäller rätt att låta upphovsrättsligt skyddat material ingå i upptagning eller utsändning, och rätt att utnyttja det som är skyddsvärt i någon sådan form genom att begagna det just i den formen, t.ex. för ny upptagning eller TV-utsändning eller upptagning av en TV-utsändning. För foto finnes icke några motsvarande särskilda regler. För ett speciellt programområde kompletteras reglerna av art. 10 bis, som medger unionsländerna att i sin lagstiftning bestämma villkoren för att i foto- eller filmupptagning eller i utsändning medtaga korta avsnitt ur upphovsrättsligt skyddade verk för att med hjälp därav lämna redogörelser för dagshändelser.[6]

---

4) Angående fotografiska verks reglering i BK se Brysselhandl. 1948 s. 156 och 167 ff.
5) Se nedan s. 245 ff. resp. 238 ff.
6) Om "korta avsnitt"; se Bergström i RIDA 25 (1959) s. 135 ff.

III.1.1.4

Det inbördes förhållandet mellan art. 14, 13 och 11 bis samt art. 11

Om förhållandet mellan art. 14, 13 och 11 bis gäller å ena sidan att TV-utsändning av verk (filmverk eller annat verk) med begagnande av en film eller av fonogram regleras av art. 11 bis.[7] Å andra sidan regleras filmupptagningar och jämförliga upptagningar av innehållet i en TV-utsändning icke uteslutande av art. 14.

Art. 11 bis tredje st. infördes i BK vid Brysselkonferensen 1948. Dess 2 pkt om s.k. efemära upptagningar möjliggör för unionsländernas lagstiftning att, för fall då tillstånd givits till utsändning eller annan i art. 11 bis första st. angiven åtgärd beträffande verk, ge regler som innebär att sådana upptagningar, som göres av radioföretag med egna hjälpmedel och för egna sändningar, får ske utan medgivande och utan ersättning till de upphovsrättsberättigade. Art. 11 bis tredje st. 2 pkt utgör sålunda undantag även från kompositörers uteslutanderätt enligt art. 13 betr. musikupptagningar. Det göres ingen skillnad mellan upptagningar som sker före utsändning för att användas för utsändning vid ett senare tillfälle och sådana som sker samtidigt med utsändningen för repriser eller för att utnyttjas av annat radioföretag. Inför risken att art. 11 bis första st. skulle tolkas såsom innefattande även radioföretags efemära upptagningar — som naturliga led i fram-

---

7) Denna uppfattning måste i vart fall anses vara den förhärskande, se DA 20/2 (fr.) s. 78, DA 22/2 (fr.) s. 54 och S/1 (fr.) s. 56 f. och Stockholmskonferensens första kommittés generalrapport, DdA 1967 s. 206 nr 222. Jfr dock RIDA 45 (1965) s. 255: Commission Consultative Auteurs (CCA), sammansatt av företrädare för ALAI, BIEM och CISAC, anförde att utnyttjande av filmverk, till skillnad mot utnyttjande av övriga litterära och musikaliska verk, måste innefatta begagnande av verkets materiella underlag, filmen; därav skulle följa att art. 11 bis andra och tredje st. icke vore tillämpliga på filmverk, eftersom de befogenheter som kan uppfattas höra till uteslutanderätt till filmverk måste regleras endast av art. 14. BK ger dock icke stöd för någon sådan betoning av det materiella underlaget för utsändning som CCA lade till grund för sin tolkning. Det stöd som exempelvis Raestad, s. 46, kunde anföra för den uppfattning som CCA hävdade har eliminerats i BK:s Brysseltext art. 14 andra st. CCA tyckes f.ö. ha förbisett att filmverken med alla konstverk i detta ords vardagliga mening delar egenskapen att vanligen kunna föras tillbaka på ett materiellt underlag som sine qua non för upphovsrättsligt kvalificerade utnyttjanden; icke ens utnyttjande av film kräver dock alltid materiellt underlag, t.ex. vid samtidig återutsändning av i TV utsänd film.

ställningen av en utsändning — infördes i art. 11 bis tredje st. 1 pkt, som stadgar, att utsändningstillstånd, där annat icke avtalats, ej innefattar upptagningstillstånd.

Radioföretagens intresse att icke behöva betala ersättning både för upptagning och utsändning vid behov av efemär upptagning kunde dock icke tillgodoses endast genom de inskränkningar i upphovsmännens rätt enligt art. 11 bis första st. som villkor etc. i de nationella lagarna kunde medföra enligt art. 11 bis andra st. Där förutsättes nämligen just ersättning till upphovsmännen. Art. 11 bis tredje st. 2 pkt tillkom för att reglera situationen.[8]

De möjligheter som art. 13 andra st. ger till inspelning av musikaliska verk och utnyttjande av upptagningar mot ersättning men utan rättsinnehavarens medgivande (s.k. tvångslicens) står åtminstone som regel icke till buds vid filmupptagning av det musikaliska verket. Art. 14 fjärde st. föreskriver att nationell lag icke äger föreskriva förbehåll eller villkor beträffande tillämpning av rätt till överföring på anordningar för mekanisk återgivning eller rätt att medelst sådan anordning "offentligt utföra däråa överförda verk", att gälla "kinematografiska bearbetningar" av konventionsskyddade verk. Sålunda undantages även musikaliska verk. Uttrycket "bearbetning" torde här, av skäl som strax skall omtalas, icke böra anses avse det fall att filmens enda funktion är att utgöra upptagningsanordning för verket.

Art. 11 bis, 13 och 14 innehåller i övrigt var för sig de rättsregler som är speciella för verk, när utsändningsformen och/eller upptagningsformerna fonogram resp. film eller motsvarande är för handen.[9] Särskilda skyddstidsregler gives dock för filmverk och fotografiska verk i art. 7.

De regler som BK förknippar med den allmänna verksformeln "litterära, vetenskapliga och konstnärliga verk", gäller om det för resp. yttre form tillämpliga särstadgandet icke anger någon annat.[10] För förståelsen av art. 11 innebär detta att dess reglering av utförande-

8) Brysselhandl. s. 269 och 297 ff.
9) Hesser har i Copyright 1962 s. 16 uttalat att metoden att uppräkna rättigheter i åtskilda artiklar på sätt här förekommer i BK förefaller ha inspirerats av önskan att underlätta avtalstolkning efter överlåtelse av rättigheter som regleras i BK.
10) Om ordet "vetenskapligt" som pleonasm i verksformeln, se Romhandl. s. 267 f. Ordet har f.ö. avlägsnats i Stockholmstexten.

och uppföranderätt beträffande musikaliska, musikdramatiska och dramatiska verk ("petits et grands droits") endast aktualiseras vid live-utföranden och live-uppföranden.

III.1.1.5

Verksterminologin i BK och dess förhållande till terminologin för upptagningar och utsändningar

Upptagnings- och utsändningsinnehåll som egna verksarter och som "förutexisterande verk" — Betydelsen av om programinnehållet erkännes såsom egen verksart — Förslag att införa TV-verk som verksart i BK — Den historiska utvecklingen till erkännande av filmverk i art. 2 BK. Filmverkskategorins avgränsning — Rättighetssystemet i art. 14 och gränsdragningen där mellan filmverk och förutexisterande verk

Upptagnings- och utsändningsinnehåll som egna verksarter och som "förutxisterande verk".

BK:s speciella regler om upptagningar och utsändningar gäller det upphovsrättsligt relevanta i dessa former, de verk eller bearbetningar av verk som innehålles däri.[11] Vid film gäller att verk, som icke innan det upptages på film framträtt i annan form än film, hör under kategorin "filmverk". Övriga verk, som upptagits eller bearbetats för film, brukar ofta betecknas "förutexisterande verk". Gränsdragningsproblem finnes. De kommer att beröras i senare sammanhang.[12] För TV-utsändnings del skulle man kunna tänka sig att på motsvarande sätt skilja mellan "förutexisterande verk" som utsändningsinnehåll och "TV-verk", såsom uttryck för verk som först kan iakttagas i just utsändnings form. BK innehåller dock varken något uttryck för TV-verk i denna mening eller för vad som skulle vara besläktat därmed, radioverk.

---

11) Jfr Stroth i Ufita 43 (1965) s. 98 ff. med Ulmer i GRUR Int. 1964 s. 613 ff.

12) Se nedan s. 137 ff. samt betr. fransk rätt Huguet s. 116 med hänvisningar. Jfr betr. tysk rätt nedan s. 221 ff.

Betydelsen av om programinnehållet erkännes såsom egen verksart.

Att orden "TV-verk" och "radioverk" eller likabetydande beteckningar icke omtalas i exemplifieringen i art. 2 medför att unionsländerna icke kan anses förpliktade att enligt konventionen skydda något som först kommer till uttryck så som dessa verk gör. Ett omtalande i exempelkatalogen skulle närmast innebära att man erkände, att den yttre form som angives, radio eller TV, *kan* innefatta något skyddsvärt av sådant slag. Ytligt sett kunde det tyckas att med hänsyn till denna begränsade effekt unionsländerna — bortsett från rättspolitiskt "laddade" fall — skulle vara öppna för att acceptera att nya verksformer infördes i konventionen. De nationella domstolarna kunde ju "in concreto" utesluta allt "ovärdigt" från skydd. Avgörande för unionsländernas inställning till förslag om nya kategorier är dock icke så mycket skyddsvärdighetsproblemet som de nationella regelsystemens förmåga att assimilera nytillskott i sina detaljregler. Såsom strax skall visas kan också BK:s eget regelsystem bereda svårigheter vid utvidgning av katalogen av uttryckligt erkända verkskategorier.[13]

Om svensk upphovsrätt för BK:s skull ger skydd åt vad som här kallats TV-verk i *något* avseende så måste den ur synvinkeln av Sveriges internationella förpliktelser ge minst det skydd som BK föreskriver även i övriga avseenden, i de fall då konventionsreglerna kan åberopas. Skyddet för filmverk enligt BK är icke lägre än för andra verk, som icke beröres av särskilda regler i konventionen. BK hindrar sålunda icke att TV-verk nationellt skyddas såsom filmverk. Konflikt uppstår icke därigenom med konventionsreglerna.[14]

Förslag att införa TV-verk som verksart i BK.

Det var föremål för diskussion i samband med revisionskonferenserna 1928 och 1948 om radio- och TV-verk skulle omtalas som verk i BK. Frankrike krävde det beträffande radioverk vid *Romkonferensen 1928* men mötte motstånd från danska, norska, tyska och österrikiska delegater, som yttrade att radioverk icke vore särskilda verk. Fransmännens förslag antog slutligen formen att de ville ha skydd för "oeuvres

13) Se t.ex. nedan s. 144 f.
14) Att live-utsändnings innehåll likväl icke bör anses skyddat som filmverk i URL, se nedan s. 271.

spécialement créées en vue de la radiodiffusion".[15] Efter omröstning om art. 11 bis återtog Frankrike emellertid sitt förslag. Inför *Brysselkonferensen 1948* hade ALAI föreslagit att man skulle inkludera skydd för radioverk i BK. Konferensens programkommitté förklarade att det visserligen funnes verk, skapade särskilt för radio, men att "le but en vue duquel une oeuvre est créée n'est pas un critère pour la place qu'elle occupe dans la classification des ouvrages de l'esprit"; att verken syftade till utsändning i radio gjorde icke att de skilde sig från övriga verk. Följande uttalande av programkommittén i dess argumentering mot att omtala "les oeuvres radiophoniques" bland verkskategorierna i art. 2 kan förtjäna att noteras:

"et voici qui est plus important, si les oeuvres radiophoniques étaient mentionnées comme une catégorie à part d'ouvrages protégés, on pourrait être tenté d'en déduire que les compagnies d'émissions qui chargent les auteurs de composer de telles oeuvres possèdent sur celles-ci le droit d'auteur, et que les tiers désireux d'utiliser commercialement les émissions auraient a se munir uniquement de l'autorisation de la compagnie émettrice, en laissant de côté le créateur de l'oeuvre."[16]

Från franskt håll yttrades vid konferensen att radio- och TV-verk icke vore verk som särskilt och uteslutande skapats för de uttrycksmedel som radio och TV erbjuder; "l'insuffisance de leurs caractères distinctifs particuliers, quant à présent du moins" motiverade deras uteslutande ur kretsen av verkskategorier i art. 2.[17] I mån av förekomst och allmänna kvalifikationer för att betraktas som verk hänvisades dessa litterära och konstnärliga alster till konventionsskyddet för ospecificerade verk.

Den historiska utvecklingen till ett erkännande av filmverk som verksart i art. 2 BK. Filmverkskategorins avgränsning.

Termen "filmverks" väg in i art. 2 var en smula omständlig, men den

15) Romhandl. s. 227. Bestämningen kan tolkas som likabetydande med verk som först kan iakttagas i just utsändning, men den behöver icke uppfattas på så sätt. Uttrycket TV-verk kunde även begagnas för att ange syftet med verks användning, i dess aktuella form, som då rentav kunde vara film. Jfr nedan s. 153 ff. ang. uttryckets innebörd i art. 18 FrURL.
16) Brysselhandl. s. 141.
17) Brysselhandl. s. 148.

ändade dock vid målet i och med Brysselkonferensen. Några problem på vägen skall beröras i en kort historik. Framför allt anknyter de till frågan vilka filmer som bör anses omfattade av uttrycket "filmverk" i BK:s mening, men de motiverar också några ytterligare synpunkter på den terminologiska ram som konventionen begagnar vid filmföreteelser. Att filmer gjorda för TV-bruk — om man blott ser till BK:s lydelse — *kan* anses vara underkastade reglerna om film i BK har redan påpekats.

1908 infördes vid revisionskonferensen i Berlin bestämmelsen om film i art. 14. Filmalster och alster av jämförliga förfaranden angavs i art. 14 andra st. åtnjuta konventionsskydd såsom litterära eller konstnärliga verk, om upphovsmannen "genom den sceniska anordningen eller genom sammanställningen av skildrade händelser givit" ... [verket] ... "en personlig och original karaktär". Vid *1928* års Romkonferens borttogs kravet på scenisk anordning och sammanställning av händelser. Kvar stod därefter endast ett krav att upphovsmannen skulle ha givit verket en "original karaktär". Man tillade 1928 att i övriga fall "det kinematografiska alstret" skulle åtnjuta "det skydd som tillkommer fotografiska verk". I art. 3 stadgades redan dessförinnan att unionsländerna vore förpliktade att bereda skydd för sådana samt för verk som framställts genom liknande förfarande. I konferensprogrammet, som även åberopades i generalrapporten, angavs som skäl till 1928 års angivna ändringar att man önskade klarlägga att för filmverk gällde samma allmänna originalitetskrav som för övriga verk.[18] Uttalandet riktades mot vad som uppfattades som ett krav från ALAI vid dess Pariskongress 1925 att alla filmverk skulle åtnjuta konventionsskydd, oberoende av om originalitetskravet för litterära och konstnärliga verk vore uppfyllt; även vad som blott kunde förtjäna skydd som fotografiska verk skulle ALAI ha velat föra in under filmverksbegreppet.[19] I något annorlunda utformning förekom en sådan synpunkt i en av England framställd och av Frankrike understödd förklaring vid Brysselkonferensen *1948* att det med hänsyn till filmindustrins fullkomning vore dags att behandla alla filmprodukter lika, utan varje diskriminering, såväl vad gällde deras natur som skydds-

18) Romhandl. s. 211 f.
19) Riktigheten av denna tolkning av ALAI:s uppfattning kan ifrågasättas; se lydelsen av det i Romhandl. s. 37 återgivna ALAI-uttalandet.

tid.[20] Förklaringen, som riktade sig mot ett förslag i konferensprogrammet att hänvisa filmverk, som icke hade karaktär av "une création organiquement constituée", till skydd såsom fotografiska verk, torde dock framför allt böra ses som en anvisning om hur långt ned på skalan för krav på personligt skapande som man borde gå vid bedömning av film och ändock skydda produkten såsom verk.[21] Om man a priori anser att all film fyller kraven — eller att t.ex. all "industriellt" framställd film gör det — så behöves naturligtvis ingen hänvisning för vissa filmprodukter till ett skydd av det slag som gives för fotografier. Det ankommer på unionsländerna att själva bestämma var på denna skala man vill lägga kraven för de olika typer som angives vara omfattade av konventionsskydd. I konsekvens härmed infördes vid Brysselkonferensen såväl filmverk som fotografiska verk samt vad som tillkommit genom något med kinematografi eller fotografi jämförligt förfarande under art. 2. Art. 14 andra st. ger filmverk skydd "lika med ett originalverk".[22] Man avstod från att söka närmare bestämma vad som kunde kvalificera för beteckningen "filmverk". Reportagefilmer och filmer om dagsaktualiteter diskuterades dock särskilt under konferensen. Förhållandet till verk som blir föremål för upptagning i sådana filmer bestämdes i art. 10 bis på sätt redan omtalats.[23] Man överlämnade emellertid i övrigt åt domstolarna att från fall till fall avgöra om filmer av dessa slag vore förtjänta av upphovsrättsligt skydd. Det förutsattes att sådana filmer vanligen hade verkskaraktär.[24] I generalrapporten citeras f.ö. utan kommentar den nämnda engelska förklaringen om likabehandling av all film.[25] Intet hindrar dock ett unionslands domstolar att sätta sina verkskrav så lågt att skydd gives för filminnehåll, som icke skulle skyddas någon annanstans.[26]

---

20) Brysselhandl. s. 358. Förklaringen har allmänt tolkats som ett krav på likabehandling av filmverk. Se t.ex. Lögdberg s. 31 och Ulmer i DdA 1953 s. 98.
21) Bappert & Wagner s. 143.
22) Art. 14 andra st. erhöll sålunda ny lydelse 1948 i motsats till vad som påstås i SOU 1956 : 25 s. 151.
23) S. 129.
24) Se Brysselhandl. s. 358 ff. och 129.
25) Brysselhandl. s. 104. Se om den tidigare synen på dokumentärfilm enligt BK Lögdberg s. 22 med hänv.
26) Jfr Lögdberg s. 19 f.

Rättighetssystemet i art. 14 och gränsdragningen där mellan filmverk och förutexisterande verk.

Art. 14 första st. innehåller regler om upphovsmäns rätt dels beträffande deras verks *bearbetning och återgivning* genom film dels beträffande *spridning, offentlig visning* och *framförande* av verken i den filmform där de kan påträffas bearbetade eller återgivna genom film. Stycket ger alltså upphovsmän skydd mot att deras verk (i bearbetat eller annat skick) föres över på film och mot vissa sätt att förmedla deras verk till andra. Ytterligare metoder för utnyttjanden regleras av art. 11 bis.

Art. 14 andra st. talar om filmverket. Det skyddas lika med ett originalverk utan inskränkning i den rätt som gäller för upphovsmän till bearbetade eller återgivna verk. Sådana upphovsmän tillägges i art. 14 tredje st. rätt även med avseende på s.k. successiv bearbetning, d.v.s. bearbetning (oavsett form) av den film som upptagit deras originalverk i bearbetning eller återgivning. Rätt enligt art. 14 tredje st. tillkommer dem med förbehåll för de personers rätt som grundar sig på själva det filmverk som utgjort förebild för den nya bearbetningen.

Endast beträffande sekundär bearbetning med filmverk såsom första bearbetning måste det anses vara enligt BK:s ordalag otvetydigt att redan framställningen av bearbetningen påkallar medgivande av upphovsmännen till underlaget.[27] Beroendet av det först bearbetade verkets upphovsmans rätt bör emellertid endast uppkomma, då enligt allmänna regler erforderlig egenskapslikhet föreligger mellan detta och resultatet av den sekundära bearbetningen.[28]

Om bearbetning av verk genom film handlar enligt sin lydelse också art. 14 fjärde st.

Det har hävdats att den anvisning som i art. 14 andra st. förekommer om att filmverk skall beredas skydd såsom originalverk icke skulle anknyta de i art. 14 första st. angivna rättigheterna till de filmverk som avses med andra st.[29] Art. 14 första st. skulle endast behandla rättigheter med avseende på s.k. förutexisterande verk, som utnyttjas

---

27) Jfr art. 14 första st. och art. 12 "le droit exclusif d'autoriser l'adaptation" med art. 14 tredje st. "l'adaptation ... reste soumise ... à l'autorisation". Beträffande art. 12 uttalar Bappert & Wagner s. 131: "Bearbeitungen zum persönlichen Gebrauch oder zur nichtöffentlichen Wiedergabe sind jedem gestattet".
28) Se Lögdberg s. 252 f.
29) Se t.ex. Berthold & Hartlieb s. 736 och Bappert & Wagner s. 145.

i framställning av film. För filmverk skulle blott gälla det konventionsskydd som i andra situationer tillkommer alla litterära och konstnärliga verk.

Bakom tolkningen synes kunna ligga uppfattningen att *film* i konventionens mening *är filmverk* under förutsättning att det tillkommit genom vederbörligt personligt skapande.[30] Det skulle m.a.o. icke finnas utrymme inom konventionen för ett språkbruk enligt vilket filmverk å ena sidan och film såsom upptagning av skyddat verk av vad slag det vara må å andra sidan vore två begrepp, värda att hållas i sär. Det kan tyckas vara förklarligt att den som anser att art. 14 första st. med sina bestämmelser under första punkten om bearbetning och återgivning av verk i film reglerar filmverks uppkomst icke finner det näraliggande nog att anse samma reglers funktion vara att gälla förfaranden med filmverket.

Förhållandet mellan art. 14 första st. och andra st. rekommenderades genomgående skola uppfattas på motsatt sätt under förarbetena för 1967 års Stockholmskonferens: i revisionsförslaget S/1 föreslogs ett uttryck i art. 14 andra st. för att rättigheterna i första st. skulle gälla även för filmverk.[31] I Stockholmstexten har frågan klarlagts.[32]

Om art. 14 i Brysseltexten uppfattas som konventionens huvudstadgande om regleringen av film och vad som är jämförligt därmed, är det emellertid — alldeles oavsett vad som eljest kan ha motiverat den ena eller andra tolkningen just inför Stockholmskonferensen — naturligt att alla verk, och sålunda även filmverk, *i filmens form* skall åtnjuta skydd enligt regeln i art. 14 första st. Regeln avser rättsförhållanden vid *utnyttjande av film* (och därmed jämförligt) för de handlingar som regeln omtalar, avseende de verk som träffas av BK:s allmänna verksformel i art. 2. I exempelsamlingen till BK:s allmänna verksformel, vilken i sin tur preciserar "litterära och konstnärliga verk" i art. 1, ingår numera "kinematografiska verk samt verk tillkomna genom något med kinematografi jämförligt förfarande".[33] Filmverk och

---

30) Se Bappert & Wagner s. 143.
31) DA 20/2 (fr.) s. 79 ff., DA 22/2 (fr.) s. 55 f. samt S/1 (fr.) s. 57 f. Lämplighetsskäl angavs till stöd för uppfattningen. Den sades skola underlätta att konsekvent genomföra det presumtionssystem som föreslogs om rättigheters övergång på filmproducent.
32) Se nedan s. 147.
33) Jfr Raestad s. 68.

förutexisterande verk skall sålunda utan vidare anses jämställda med avseende på de handlingar beträffande verken som omtalas i art. 14 första st. Om en efemär upptagning av verk (art. 11 bis 3 st. 2 pkt) användes för filmupptagning bör art. 14 anses tillämplig, vilket medför att överföring av den enligt art. 11 bis 3 st. medgivna upptagningen på ((annan) film kräver verkets upphovsmäns medgivande.

Om art. 14 kunde anses konsekvent reglera filmverk och icke film kunde ett annat tolkningsresultat vara motiverat. Art. 14 första st. kan emellertid icke tolkas så att stycket endast skulle reglera förfaranden med verk som upptages på film, vilken är kvalificerad för att bedömas som filmverk i konventionens mening. Regeln har sina rötter i styckets lydelse efter Berlinkonferensen 1908; där omtalas upphovsmäns uteslutande rätt att låta återge och offentligt framföra sina verk "par la cinématographie". Intet stöd har kunnat påträffas för att anse att man skulle ha avsett att med art. 14 första st. endast reglera förhållandena mellan förutexisterande verk och filmer vilkas verksegenskaper hänför sig även till annat än det återgivna verket, d.v.s. filmverk. De praktiska konsekvenserna, om en sådan avsikt kommit till uttryck, skulle ha blivit att verk som förekommer på film, där filmen utgör en ren anordning för mekaniskt återgivande av verket utan egna verkskvalitéer, skulle åtnjuta skydd enligt konventionens *allmänna* regler. Bland dem ingår icke enligt Brysseltexten rätt att framställa nya exemplar av verket (mångfaldiganderätt). När nu all film jämställes kommer dessa verk att skyddas även mot annat filmmångfaldigande än själva upptagningen på filmen ("reproduction cinématographique"), och *om* filmen på grund av "överskjutande" verksegenskaper innefattar ett filmverk så måste *detta* anses skyddat mot *all kopiering* på film eller vad som är jämförligt därmed, om art. 14 första st. såsom ovan klarlagts skall tillämpas även på verk enligt art. 14 andra st. Filmverk kopieras ju genom att återgivas "genom kinematografi".

III.1.1.6

Återgivnings- och bearbetningsterminologi. Dess förhållande till begreppen filmverk samt upptagning och utsändning

Icke endast förhållandet mellan BK:s uttryck "filmverk" och "film" utgör ett tolkningsproblem. Sådana föranledes som redan antytts[34] även av den i art. 14 fjärde st. begagnade termen "kinematografisk bearbetning". Stundom användes i upphovsrättslig terminologi ordet "bearbetning" också för återgivning i annan konstart utan bearbetning i detta ords vanliga betydelse.[35] Det är nu en mycket spridd uppfattning att art. 14 fjärde st. i överensstämmelse med denna terminologi skulle avse även direkt registrerande upptagningar.[36] Syftet med stadgandet angavs i konferensprogrammet 1948 vara att undvika ytterligare tvångslicenser.[37] De hade godtagits för att skydda fonogramfabrikanterna och de skäl som talat till förmån för den kategorin av utnyttjare sades helt generellt icke kunna åberopas för filmindustrin. Fråga är emellertid om icke det nämnda syftet uppnås genom att art. 14 fjärde st. anses skydda sådana direkt registrerande upptagningar som utöver sin rent registrerande (återgivande) funktion karaktäriseras av ett filmiskt nytillskott. De fall då en films enda funktion är att tjänstgöra som ljudupptagningsanordning för musikaliska verk bör enligt vad tidigare anförts icke anses reglerade av art. 14 fjärde st. utan av art. 14 första st. Sistnämnda stadgande skulle då vara det som reglerar förutexisterande verk i återgivning på film och exkludera tillämpning av art. 13.[38]

Den spärr mot tillämpning av art. 14 fjärde st. på sådana fall av musikaliska verk på film som nu berörts skulle, tillämpad även vid tolkning av art. 14 andra st., ge uttryck åt en terminologisk skillnad

34) S. 131.
35) Jfr ang. LittL s. 93 not 184.
36) Bl.a. Virlogeux i DdA 1950 s. 88, som anser "bearbetning" vara en felskrivning, Ulmer i DdA 1953 s. 97 f. och 106, Straschnov i RIDA 9 (1955) s. 53, Lyon-Caen, Rapport s. 5 och Hesser i DdA 1961 s. 243.
37) Brysselhandl. s. 348.
38) Ovan s. 131. I Stockholmstexten har i art. 14 tredje st. föreskrivits att tvångslicens enligt art. 13 första st. icke får tillämpas på de i förhållande till filmen förutexisterande verk som behandlas i art. 14.

mellan filmverk och verk på film inom BK. "Kinematografiskt verk" skulle nämligen icke anses avse verk av ursprungligen annan form i dess filmform, försåvitt icke med filmformen åtminstone tillagts något "filmiskt".[39] De befogenheter som omtalas i art. 14 första st. behöver icke genom art. 14 andra st. tilläggas andra än dem vilkas rätt grundar sig på just filmverk. Övrigas rätt kan oförmedlat tillgodoses genom art. 14 första st. Verk på film vore nämligen icke filmverk i konventionens mening, om filmen endast hade en registrerande funktion. Detta skulle ha betydelse bl.a. för beräkningen av skyddstid enligt art. 7. Den som endast *kopierar* film får icke för sin kopia det skydd som för originalverk, varom art. 14 andra st. handlar.

III.1.1.7
Upphovsmannakretsen. Den ideella rätten

BK saknar speciella regler om vem eller vilka som kan utgöra upphovsmän vid filmverk eller filmiska bearbetningar av verk eller till utsändningsinnehåll. Konventionen innehåller icke heller, utöver vad redan anförts om art. 14 andra och tredje st., några regler av allmän räckvidd om det inbördes förhållandet mellan flera upphovsmän. Ej heller regleras närmare ett verks upphovsmäns förhållande utåt. Avsaknaden av regler om vilka som skall vara att anse som upphovsmän till filmverk etc. kan ses som en konsekvens av den frihet att bestämma innehållet i begreppet filmverk som lämnats de nationella rättsordningarna.[40]

Likaså saknas särskilda bestämmelser om den ideella rätten i film- och utsändningssammanhang. Art. 6 bis ger rätt för upphovsman att "under hela sin livstid" få gälla som upphovsman till verket "samt motsätta sig förvanskning, stympning eller andra ändringar i verket eller andra förfaranden med avseende på detta, som äro till men för hans ära eller anseende" (droit au respect).

Talet om "livstid" antyder att man icke kan tolka stadgandet så att

---

39) Europeiska Radiounionen har hävdat en motsatt uppfattning; se Rev UER 91 B (1965) s. 55 sp. 1. Även Lyon-Caen, Rapport s. 5: "il n'yapas a distinguer adaptation et reproduction" i art. 14.
40) Se ovan s. 134 ff. samt Bappert & Wagner i deras kommentar till BK art. 14, s. 143 och 145.

det ålägger staterna att ge ursprunglig ideell rätt åt juridiska personer, om sådana nationellt skulle anses som ursprungligt berättigade till film- eller TV-verket.

III.1.2

De i Stockholmstexten införda ändringarna i regleringen av rätten beträffande film och TV

III.1.2.1

Inledning

Om den reglering som Stockholmstexten av BK ger beträffande film och TV finnes redan en ganska omfattande litteratur. Bland särskilt beaktansvärda kommenterande framställningar, som likväl avser även andra frågor, må nämnas Bergströms i NIR 1968 s. 7 ff. och Ulmers i GRUR Int. 1967 s. 447 ff. (avsnitt ur artikeln i vad avser den filmrättsliga regleringen även i FuR 1968 s. 95 ff.). Konferensens första kommittés generalrapport (generalrapportör professor Bergström) finnes återgiven i DdA 1967 s. 190 ff. Här skall endast presenteras Stockholmstextens (Sth) avvikelser från Brysseltexten (Bry) i de hänseenden som berörts i föregående avsnitt. Protokollet om utvecklingsländerna lämnas utanför. Tillkomsthistorien för Stockholmstextens bestämmelser om filmrätten är i många fall av betydande intresse för förståelsen av reglerna. Här kommer tillkomsthistoriska uppgifter endast att lämnas, då det är oundgängligt för tolkningen av stadgandena.[41]

III.1.2.2

Bestämning av filmverk och fotografiska verk i art. 2

I art. 2 första st. Sth säges att såsom filmverk skall räknas även "verk uttryckta medelst ett med kinematografi jämförligt förfarande". "Till-

41) Om förberedelsearbetena inför Stockholmskonferensen är litteraturen internationellt sett mycket omfattande. Allmänt därom och om BK se Lund i NIR 1966 s. 261 ff.

komna" i Brysseltexten ersättes sålunda med "uttryckta" i Stockholmstexten. Under Stockholmskonferensen uttalade ordföranden för första kommittén, professor Ulmer, att med "jämförligt förfarande" avsågs ej blott "des effets visuels et de la fixation sur un support matériel, mais aussi des opérations de découpage et de montage".[42] En mot ändringen beträffande filmverk svarande ändring företogs i art. 2 första st. också beträffande fotografiska verk. I art. 2 andra st. infördes en allmänt syftande bestämmelse att unionsländerna finge kräva fixering för skydd av verk i allmänhet eller kategorier av verk. Den förberedande konferens som ägde rum i Genève 1965 hade föreslagit att endast fixerade (upptagna) verk skulle givas skydd såsom filmverk. Unionsländerna skulle dock få skydda även ofixerade verk som filmverk. I programmet för Stockholmskonferensen, S/1, uttalades icke att denna frihet stod dem till buds. Det ansågs att länderna icke behövde tillstånd enligt konventionen för detta.[43] Det torde emellertid kunna sättas ifråga om denna bedömning var riktig. Inskränkningar i rätt till filmverk enligt konventionen, speciella för den verkstypen, skulle icke kunna införas med verkan beträffande ofixerade verk, om dessa icke skulle anses som filmverk. Främst önskan om en från filmverks reglering åtskild ordning synes ha legat bakom förslag under Stockholmskonferensen att i art. 2 omtala "TV-verk" som en särskild verkskategori.

Det är alls icke självklart att den allmänt syftande regeln i art. 2 andra st. skall tolkas som stöd för att ofixerade verk, som uttryckts medelst ett med kinematografi jämförligt förfarande, skall betraktas som filmverk i konventionens mening. Stadgandet avser en förutsättning för skyddsvärdighet enligt BK. Intet i texten antyder att den avser att ge en möjlighet att genom nationell lag leda tolkningen av konventionens uttryck för verkskategorier. Vad som förekom under Stockholmskonferensen motsäger ej att kategorin filmverk och därmed jämförliga verk skulle utmärkas av fixering, medan verk i live-utsändning som originalföreteelse skulle omfattas av blott den generella kategorin litterära och konstnärliga verk och *där* vara för skydd hänvisade till

42) S/1/PV/No. 15 nr. 3.2.
43) Se Bergström i NIR 1968 s. 18.

vilken ståndpunkt den nationella lagstiftningen tagit i fixeringsfrågan.[44] Fastmer förekommer i generalrapportens uttalande[45] att fotografiska verk "par définition" förutsatte fixering och i faktum att vid fotografiska verk gjordes samma ändring som vid filmverk ett visst stöd för att anse fixering skola förutsättas för att reglerna om filmverk i konventionen skall bli tillämpliga. En motsatt ordning borde även ha föranlett tydligare uttryck i konventionstext eller generalrapport, i synnerhet som den skulle innebära en förändring i förhållande till Brysseltexten. Som ytterligare stöd för tolkningen kan anföras att konferensprogrammets förslag att till filmverk skulle räknas "les oeuvres exprimées par un procédé produisant des effets visuels analougues à ceux de la cinématographie et fixées sur un support matériel" ersattes av den ordning som ovan redovisats. Om till filmverk skolat hänföras även verk i live-utsändning som originalföreteelse hade det räckt att stryka kravet på fixering och med Stockholmstexten i övrigt oförändrad blott bibehålla den övriga delen av programmets förslag till formulering. Att endast fixerade (upptagna) verk skulle kunna skyddas såsom filmverk i konventionens mening synes vara vad som åsyftats med den slutliga konventionstextens inskränkning av området för "jämförliga verk" i förhållande till konferensprogrammet. I förhållande till Brysseltexten innebär bestämningen i art. 2 första st. Sth att möjligheten av en åtskillnad mellan kinofilm och TV-film ej längre är aktuell. Såsom påpekats av Bergström[46] skulle ett skydd som för filmverk av innehållet i direktsända TV-program leda till svårigheter att harmonisera art. 11 bis med reglerna i art. 14 och 14 bis. Om programinnehållet icke skyddas som filmverk blir bl.a. presumtionen i sistnämnda stadgande icke tillämplig på innehållet i en live-utsändning. Om utsändningsinnehållet upptages på film bör det icke för den skull anses vara filmverk

---

44) Det synes sålunda icke vara motiverat att anse frågan såtillvida vara lämnad öppen för de nationella lagarna att avgöra, att det vore nödvändigt för ett land som önskade uppställa ett fixeringskrav för filmverk att detta uttrycktes i lag. Jfr dock Handl i FuR 1967 s. 189 och Cavin i Schw. Mitt. 1968 s. 148. Se även Bergström i NIR 1968 s. 18 f. Generalrapporten i DdA 1967 s. 210 nr 277 är icke entydig. Den motiverar att fixeringskravet borttagits ur bestämningen vid filmverk blott med en hänvisning till art. 2 andra st. Avsikten behöver icke ha varit att därmed ta ställning till vad som vore jämställt med filmverk i konventionens mening.
45) DdA 1967 s. 199 nr 125.
46) NIR 1968 s. 19.

i konventionens mening.[47] Art. 14 bis blir därför icke tillämplig på sådant innehåll. Bland tolkningar av reglerna i art. 2, vilka avviker från vad här anförts, skall blott hänvisas till Europeiska Radiounionens.[48]

Beträffande verk med videoband som originalföreteelse uttrycktes under Stockholmskonferensen tvekan om "uttryckta genom ett med kinematografi jämförligt förfarande" kunde avse sådana band. Det citerade ställde återgivningsförfarandet i centrum och skulle oundvikligen medföra en snäv tolkningssyn.[49] Om denna tvekan kunde böra stillas med en hänvisning till Ulmers förutnämnda uttalande att jämförbarheten ej blott avsåg fixering utan även likheter i form av klipp och montage, så förefaller en motsvarande tvekan dock icke därmed vara ogrundad vad gäller förhållandet mellan videoband och foto som underlag för verk, jämförliga med fotografiska verk. Frågan kan möjligen sägas ha lämnats öppen i konventionen. Själva Stockholmstexten synes emellertid icke ha klarlagt ens frågan om videobands jämställande med film. Att ordet "uttryckta" bättre än "tillkomna" visar hän på innehållet som det avgörande för skydd förringar icke den betydelse för tolkningen som kan tillkomma bestämningens senare led.

III.1.2.3
Några stadganden om utvidgad frihet att för radio och TV utnyttja upphovsrättsskyddade alster

Vid Stockholmskonferensen framträdde i flera frågor en majoritetsuppfattning, inriktad på att vidga den upphovsrättsliga friheten för dem som utnyttjar verk för radio-TV. Denna uppfattning tog sig uttryck i ett antal ändringar i BK, vilka uttryckligen tog sikte på dessa medier. Här skall dessa ändringar endast noteras i korthet. I art. 10 bis första st. Sth utvidgades den s.k. pressens lånerätt (art. 9 andra st. Bry) till att även avse radio- och TV-utsändningar med eller utan tråd. I art. 2 bis andra st. Sth utvidgades pressens rätt att fritt återge föreläsningar, tal etc. i samma hänseenden. Bestämmelsen i art. 10 bis

47) Se ovan s. 140 f.
48) Europeiska Radiounionen i EBU Review 111 B (1968) s. 33 ff.
49) S/1/PV/No. 12 nr. 22.

Bry om rätt att i upptagning eller utsändning medtaga korta avsnitt av verk för att med hjälp därav lämna redogörelser för dagshändelser förändrades till att i stället för korta avsnitt avse medtagande av så mycket som rättfärdigas för att det uppställda informationssyftet skall nås, art. 10 bis andra st. Sth. Rätten att medge inskränkningar i upphovsrätten för verks utnyttjande för vissa undervisningsändamål ändrades och utsträcktes till att gälla även radio och TV samt ljud- och bildupptagningar.

III.1.2.4
Stockholmstextens reglering av filmrätten

Allmänt om reglerna — Art. 14 — Art. 14 bis

Allmänt om reglerna.

De filmrättsliga reglerna underkastades en såväl formellt som materiellt genomgripande förändring. Reglerna finnes huvudsakligen i den omstrukturerade art. 14 och den nya art. 14 bis. Om stadgandena utanför dem skall endast följande anföras. För filmrätten betydelsefulla förändringar genomfördes i reglerna om konventionens tillämpningsområde etc. i art. 3—6 Bry, art. 4—6 Sth. De lämnas emellertid här åsido, liksom den nya skyddstidsregeln för filmverk i art. 7 andra st. Den fysiska eller juridiska person som på sedvanligt sätt angivits såsom framställare av filmverk med sitt namn på verket skall i avsaknad av bevis om motsatsen presumeras var filmverkets framställare, art. 15 andra st.

Art. 14.

Art. 14 Sth reglerar rätten till verk som utnyttjas för film, d.v.s. förutexisterande verk. Art. 14 bis reglerar rätten till filmverk, de personers rätt som grundar sig på "des contributions apportées à la réalisation de l'ouvre cinématographique" (art. 14 bis andra st. b), d.v.s. bidrag till skapandet av filmverket.[50] Av betydelse är också de allmänna regler som infördes i Stockholmstexten om mångfaldiganderätt. Bland här tidigare icke omtalade stadganden må framhållas art. 9 andra st. Sth och 10

50) Ordet "kontributioner" användes av Bergström i NIR 1968 s. 19.

första st. Sth, om bl.a. inskränkningar i upphovsrätten för enskilt bruk och för citat. Dessa inskränkningar bör anses avse även utnyttjanden på filmrättsområdet.[51]

I art. 14 första st. Sth har till de redan i Brysseltexten förtecknade rättigheterna lagts rätten att överföra genom film bearbetade eller återgivna verk medelst tråd till allmänheten.

Det är nu enligt art. 14 bis första st. in fine helt klarlagt i konventionstexten att de i art. 14 första st. förtecknade rättigheterna även skyddar själva filmverket och icke blott de förutexisterande verken.

Stadgandet om rätt med avseende på successiva bearbetningar i art. 14 tredje st. Bry har i sak oförändrat gjorts till art. 14 andra st. Sth.

Genom att en allmän mångfaldiganderätt införts i konventionens art. 9 har art. 13 kunnat reduceras till att avse tvångslicenser. I art. 14 tredje st. Sth föreskrives nu uttryckligen att sådana icke gäller verk som bearbetats för film eller återgivits på film. Genom hänvisningen i art. 14 bis in fine till rättigheterna i art. 14 skyddas också icke förutexisterande musik på film mot tillämpning av tvångslicensbestämmelsen i art. 13 första st. Sth. Genom art. 14 tredje st. Sth undanröjdes den oklarhet som uttrycket "kinematografiska bearbetningar" i art. 14 fjärde st. Bry skapat och som berörts ovan (s. 140 f.).

Art. 14 bis.

Icke heller Stockholmstexten nämner något om vilka som skall anses vara upphovsmän till filmverk utan lämnar åt unionsländerna att själva avgöra detta, art. 14 bis andra st. Ett syfte med reglerna i art. 14 bis har varit att bereda utrymme inom systemet för länder med 1) den bl.a. engelska ordningen som ger filmframställaren en ursprunglig copyright till filmverket, 2) den ordning som finnes i Österrike och Italien om s.k. cessio legis, innefattande att endast viss rätt automatiskt tillkommer framställaren, och 3) den ordning som förekommer i bl.a. Frankrike, Tyskland och de nordiska länderna, enligt vilken rätten tillkommer dem som verkat såsom personligt skapande.

Kretsen av berättigade till filmverk kan på grund av dessa olikheter och de olikheter som de nationella systemen i den sista gruppen uppvisar växla från ett land till ett annat. En person kan erkännas som

51) Se närmare Bergström i NIR 1968 s. 15.

upphovsman i ett land men samtidigt icke erkännas som upphovsman i det land vars rätt påverkat utformningen av avtal som träffats om hans medverkan. Vidare kan från ett land till annat förekomma olikheter i den rättsställning som de innehar som handlar med film på den internationella marknaden. På denna har programutbytet mellan TV-företag kommit att tillmätas allt större betydelse. Det synes främst ha varit hänsyn till intressen av ett såvitt möjligt obehindrat internationellt programutbyte medelst film, som lett till att filmrättsfrågorna drevs så hårt som skedde inför Stockholmskonferensen och därunder. Strävan att tillgodose det internationella filmutbytet föranledde under förarbetena diskussion av ett flertal lösningsförslag. Här skall dock endast redogöras för det som slutligen antogs.

I art. 14 bis andra och tredje styckena infördes regler angående vad generalrapporten kallar en "présomption de légitimation", — en presumtion blott för att framställare av film har av upphovsmannen förvärvat rätt att upplåta rättigheter till den i samband med dess exploatering — avseende andra än förutexisterande verk.[52] Själva presumtionsregeln uttryckes i art. 14 bis andra st. b). Regeln är likväl icke en legitimationsregel i vanlig mening av innebörd att tredje man i god tro är skyddad genom sitt avtal med framställaren. Upphovsmän till bidrag till filmverket skall, sedan de inlåtit sig på att lämna sådana bidrag, i de länder där de över huvud tillerkännes upphovsrätt, icke kunna motsätta sig mångfaldigande, spridning, framförande, trådöverföring till allmänheten, utsändning eller offentlig återgivning av filmverket, och ej heller dess förseende med undertexter eller dubbning av texter, allt såvida ej annat avtalats. Enligt denna regel skall sålunda framställaren, såsom en följd av upphovsmannens blotta medverkan, in dubio vara fri att utnyttja filmverket oberoende av ytterligare medverkan från upphovsmannen i form av upphovsrättsöverlåtelser, medgivanden etc. Framställaren skall dock icke anses berättigad utan vidare till ändringar, bearbetningar och intrång i allmänhet i den ideella rätten enligt art. 6 bis. Regleringen av friheten att företaga ändringar är enligt generalrapporten[53] förbehållen unionsländerna och friheten beror av avtalstolkning. Rätten att bearbeta om-

52) DdA 1967 s. 212 nr 306 och 316. Jfr Bergström i NIR 1968 s. 20.
53) DdA 1967 s. 214 nr 324.

talas emellertid icke i sammanhanget. Det skulle sålunda kunna anses gå en gräns mellan fall i vilka ändringen är sådan att den föranleder en upphovsrätt för någon såsom bearbetare och övriga fall av ändringar. Den ideella rätten enligt BK skall dock alltid respekteras i unionsländernas reglering av ändringsfrihet.

Presumtionsregeln uttalar icke gentemot vem upphovsmännen är förhindrade att motsätta sig de åtgärder med verk som den berör. Den torde därför även kunna vara tillämplig, om en filmframställare överlämnar åt en annan att framställa viss del av filmen till att senare infogas i den slutliga filmen.[54]

Att regeln utgör en "presomption de légitimation" om vad upphovsmannen icke kan motsätta sig och ej en presumtion för att rätten överlåtits (eller upplåtits) i och med upphovsmannens verksamhet ("engagement") innebär rimligen att regeln — trots sin lydelse — icke nödgar unionsländerna att införa regler om tolkning av upphovsmännens förhållande till filmframställare enligt presumtionsregeln. Först då det blir aktuellt att bedöma vilken rätt tredje man förvärvar från den vars produkt upphovsmannens verksamhet tjänat, måste regeln vara tillämplig. Den kan sålunda uppfattas som blott ett krav på nationell lagstiftning att lägga risken på framställare och icke på utnyttjare, om framställaren icke förvärvat den rätt han förfogat över. Den praktiskt betydelsefulla effekten av presumtionens konstruktion att avse hinder för upphovsmannen att motsätta sig ett antal åtgärder i stället för att avse överlåtelse (eller upplåtelse) torde emellertid vara att den lämnar öppet för upphovsmannen att på grund av utnyttjanden enligt presumtionen kräva ersättning också av den som träffat avtal med framställaren om utnyttjande av filmen. Upphovsmannens rätt att kräva ersättning för de utnyttjanden av hans insats som kan ske enligt presumtionen beröres nämligen icke av denna.[55]

Av art. 14 andra st. d) framgår att varje inskränkande villkor, som kan vara förbundet med upphovsmannens verksamhet för filmen, skall kunna sätta presumtionen ur spel helt eller delvis.

Det har sagts att BK i princip icke reglerar kontraktsfrågor[56] och att därför, när nu presumtionsregeln i art. 14 bis endast avser bidrag

54) Masouyé i EBU Review 110 B (1968) s. 62 sp. 2.
55) Se generalrapporten i DdA 1967 s. 214 nr 323.
56) Jfr dock art. 11 bis tredje st. BK.

(som icke är förutexisterande verk) till filmverk, det skulle stå unionsländerna fritt att efter eget gottfinnande reglera kontraktsfrågor beträffande förutexisterande verk.[57] Denna synpunkt skulle ta över regeln i art. 19 BK att unionsländerna finge införa regler som ökade upphovsmännens skydd, vilken, läst e contrario, kan sägas innebära att inskränkningar i förhållande till konventionsskyddet vore förbjudna. Synpunkten skulle överensstämma med syftet bakom att presumtionsregeln gjorts tvingande för de länder som tillträtt Stockholmstexten. Syftet var att underlätta filmutbytet dem emellan, och man tänkte särskilt på TV-film. Om nu film eller videobandupptagning av liveutsändning med först i utsändningen skyddsvärt innehåll såsom här tidigare hävdats icke skall uppfattas som filmverk i konventionens mening, så måste för att nämnda syfte skall nås presumtionen få utsträckas till att generellt avse verk i upptagning. Det skulle strida mot intresset av filmutbyte för TV att nödga länderna att skilja mellan olika slags filmer i beroende av om de tillkommit med filmen som rent registrerande medium eller som tillika förändrande (nyskapande). Mot bakgrund av denna uppfattning skulle sålunda presumtionen endast utgöra ett minsta mått av ingrepp i friheten att reglera avtalsförhållandena på området.[58]

Åtskillnaden mellan förutexisterande verk och andra verk aktualiserade i arbetet på konventionstexten den komplikationen att i vissa länder personer anses utgöra upphovsmän till vad som omfattas av begreppet "filmverket", vilka i andra länder anses utgöra upphovsmän till samma arbetsresultat, men där betraktade som förutexisterande verk. Resultatet blev att, om nationell lag icke föreskrev annat, scenario- och dialogförfattare samt kompositörer till för filmen särskilt komponerad musik skulle anses som upphovsmän till förutexisterande verk. Som upphovsman till sådant verk skulle också gälla filmverkets "réalisateur principal", dock med skyldighet för länder som undantar honom från presumtionen att på visst sätt ge särskild underrättelse därom till medlemsländerna. Särskilt för TV medför omtalandet av författarna

57) Bergström i NIR 1968 s. 20.
58) Koumantos har i RIDA 61 (1969) s. 27 ff. (45) hävdat att art. 14 bis helt saknar tillämplighet. Hans utveckling av sina skäl för den något uppseendeväckande uppfattningen är intressant, men lämnas här å sido. Nämnas må endast att hans åsikter strider mot dem som redovisats i texten ovan och bedömts icke vara nog hållbara att förtjäna närmare presentation i denna framställning.

av blott scenario och dialog, att författare av andra litterära alster, som utnyttjas för programinnehållet, kan ifrågasättas böra omfattas av presumtionen, t.ex. vissa kommentatorer, föredragshållare, nyhetsrapportörer etc.[59]

För effekten av de regler som nu berörts synes art. 14 bis andra st. c) komma att bli avgörande. Där avhandlas vilken form avtalet om upphovsmannens "engagement" skall ha för att stadgandet under b) i artikeln skall bli tillämpligt. Frågan om avtalet skall vara "un contrat écrit" eller utgöras av "un acte écrit équivalent" skall i princip regleras av framställarens lands lag, det lands där framställaren har sitt säte eller sin vanliga vistelseort. Det står emellertid varje land fritt att kräva skriftligt avtal eller därmed likställd skriftlig handling, vilket skall meddelas unionsländerna på visst sätt. Om skydd enligt konventionen begäres i det landet får skriftkravet upprätthållas.[60] Denna uppluckring av huvudprincipen utgör en kompromiss, förutan vilken Stockholmskonferensen troligen skulle ha resultat i att art. 14 BK Bry lämnats — åtminstone i det närmaste — oförändrad. Kompromissen torde emellertid leda till att presumtionsregeln framtvingar skriftliga avtal eller motsvarande för all framställning av filmverk, vilka kan komma att utnyttjas i länder som upprätthåller krav på sådan form. Eftersom Frankrike kan bli ett av dem inses lätt betydelsen av regeln.

59) Gaudel-Gruyer i Copyright 1968 s. 206.
60) I generalrapporten, DdA 1967 s. 214 nr 322, uttryckes att med "acte écrit équivalent" avses "un instrument juridique écrit définissant d'une manière suffisamment complète les conditions de l'engagement"... Som exempel nämnes kollektivavtal och reglementariska föreskrifter, som upphovsmännen anslutit sig till.

Kap. 2

III.2

Fransk rätt

III.2.1

Programinnehållet som filmverk, fotoverk och TV-verk

III.2.1.1

Lagens bestämningar

Den franska upphovsrättslagen (FrURL) av år 1957 utgår från en allmän verksbestämning "toutes les oeuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination" (art. 2) med en exemplifiering (art. 3), vilken presenterar bl.a. "les oeuvres cinématographiques et celles obtenues par un procédé analogue à la cinématographie" samt "les oeuvres photographiques de caractère artistique ou documentaire et celles de même caractère obtenues par un procédé analogue à la photographie" såsom av lagen omfattade verk.[1] Till egenskapen av filmverk eller fotografiskt verk knyter lagen särskilda rättsverkningar.

Inga undantag föreskrives inom filmverkskategorin för särskilda slag av filmer.[2] Dokumentär- och nyhetsfilmer kan sålunda åtnjuta skydd som filmverk, om de erhållit en erforderlig skaparprägel beträffande själva upptagningsinnehållet, och de kan skyddas som fotografiska verk, om de är av konstnärlig eller dokumentär karaktär.[3]

---

1) Om utvecklingen i rättspraxis till ett erkännande av filmverk som kategori för skyddsvärda verk, se Gérard s. 19 ff. Motsvarande om fotografiska verk, se Gouriou s. 5 och s. 10 ff.
2) Se le Tarnec s. 247 f. och Desbois s. 153 f.
3) Jfr Desbois i Rev. Trim. Dr. Comm. 1956 s. 74 ff. Om innebörden i kraven på konstnärlig eller dokumentär karaktär, se Cass. civ. 23/6 1959, D. 1959 J. s. 384, och Desbois angående fallet i Rev. Trim. Dr. Comm. 1960 s. 93 ff. samt senare rättspraxis i kommenterad sammanfattning av Parisot i RIDA 57 (1968) s. 3 ff.

För att ett filmverk i lagens mening skall föreligga kräves "un ensemble composé spécialement pour la projection".[4] Den särskilda reglering som lagen knyter till filmverk torde icke få betydelse för en film som endast kan betraktas som fotografiskt verk, eftersom där endast fotografen kan vara upphovsman.[5]

TV-verk nämnes icke bland exemplen på skyddade verk i art. 3. Men i art. 18 omtalas såväl radio- som TV-verk såsom särskilda verk, och de erhåller i en del avseenden, som här senare kommer att beröras, en annan upphovsrättslig reglering än filmverk. Det är därför en betydelsefull fråga hur gränsen drages mellan filmverk och TV-verk. Kategorin radioverk skiljer sig naturligen från TV-verk genom att endast rikta sig till hörselsinnet, medan TV-verk engagerar synsinnet eller syn- och hörselsinnena i kombination. Vad som skiljer filmverk från TV-verk är mer svårbestämt. Lagen ger icke stöd för att tillmäta själva förutsättningarna för skyddsvärdighet betydelse vid gränsdragningen.

III.2.1.2
Live-programs och live-bilds skyddsförutsättningar samt förhållandet mellan fotoverk och TV-verk

Innehållet i ett live-program bör liksom filmverk åtnjuta skydd, om det utgör resultat av skapande. Även om uttryckligt stöd av doktrin eller rättspraxis saknas kan man måhända också våga antaga att det urval av motiv och inspelningsfakta som sker inför en utsändning motiverar att man begagnar reglerna om "oeuvre radiovisuelle", d.v.s. TV-verk, för att ge skydd för sådant som skulle ha skyddats som "oeuvre photographique", om det ursprungligen upptagits på film.[6] Som följd därav skulle de till TV-verk knutna rättsverkningarna — som här strax skall behandlas — kunna inträda även om den enda skapande

4) Desbois s. 154.
5) Jfr Desbois s. 172 med not 1.
6) Jfr Lyon-Caen i D. 1963 Chron. XV s. 92, som hävdar att eftersom alla filmverk skyddas på ett eller annat sätt (på grund av de låga kraven för skydd som fotografiskt verk; se därom le Tarnec s. 224 ff. med hänvisningar till rättspraxis) det borde vara självfallet att alla TV-program kunde anses vara TV-verk; det gällde ju alltid verk av bilder i viss ordning, ur viss vinkel; "il y a, à l'origine de l'émission, une création de formes".

insatsen i ett TV-program hänförde sig till kameraarbetet. Det skulle bli onödigt att resa frågan om i ett sådant fall en "live-bild" i TV kunde anses som fotografiskt verk eller som verk "obtenue par un procédé analogue à la photographie". Den vore i stället del av ett "oeuvre radiovisuelle".

III.2.1.3
Förhållandet mellan filmverk och TV-verk

Problem möter även när det gäller att kategorisera det programinnehåll som till sin art motsvarar vad som kunde ha upptagits som "oeuvre cinématographique". Är det endast innehållet i live-program som kvalificerar för "oeuvre radiovisuelle"? Är innehållet i ett filmat live-program efter upptagningen på filmen ett filmverk i stället för ett TV-verk? Beror rubriceringen av vilket användningssätt, utsändnings- eller förevisningsbruk, som helt eller huvudsakligen avsetts för produkten?

Endast upptagningar på film förefaller kunna ge sina innehåll karaktär av filmverk. Påståendet vinner visst stöd genom att art. 16 första st. tillmäter den första "standardkopian" särskild betydelse och kan tyckas ytterligare underbyggas av att art. 28 skiljer mellan "enregistrement mécanique" som är "cinématographique" och annan upptagning som är "magnétique".[7] Ordet "cinématographique" tyckes alltså med lagens språkbruk gälla den egentliga filmen. Magnetiska upptagningar förefaller dock vara jämställda med film, åtminstone som underlag för verk "obtenues par un procédé analogue à la cinématographie".[8] Icke desto mindre kan förekomsten av specialuttrycket "oeuvre radiovisuelle" tyda på något slags begreppsåtskillnad mellan bandade verk och TV-verk.

I art. 17 tredje st. gives en presumtion för överlåtelse på filmframställare av rätten till "exploitation cinématographique". Stadgandet — som senare skall behandlas närmare — gäller icke TV-verk och lagförarbetena ger stöd för uppfattningen att framställaren icke utan medgivande äger bestämma om TV-utnyttjanden av filmverket, vare sig i

7) Wietek i Ufita 49 (1967) s. 59.
8) FrURL innehåller emellertid ingen uttrycklig föreskrift att sådana verk skall lyda under de stadganden som uttryckligen omtalar filmverk.

form av medgivanden att bearbeta filmverket för TV eller att utsända det.[9]

Gränsen mellan film- och TV-verk kan icke gå mellan olika upptagningsformer eller mellan upptagning i en eller annan form och "live". Detta följer redan av att den som låter framställa ett filmverk icke får annan rätt enligt art. 17 tredje st. än som nu nämnts. Det vore mot varje rimligt ändamål att tolka artikeln så att en filmframställare genom att icke utnyttja vanlig film för upptagningen skulle förlora rätt att åberopa presumtionen i artikeln. Vidare hade det, om man med uttrycken filmverk och TV-verk endast avsett markera skillnaden mellan "live" och upptagningar, varit meningslöst att göra just den skillnaden i regleringen av film- och TV-verk som nu förekommer t.ex. beträffande art. 14 första st. och art. 16 andra st.

Slutsatsen härav kan icke bli annan än att filmverk innefattas i sådana upptagningar som ämnats för biografbruk och liknande (kinofilm), medan TV-verk är sådana originalverk som ämnats för TV-program, vare sig i live-form eller som upptagning. Det åsyftade användningsområdet kommer alltså en gång för alla att bestämma produktens kategori.[10] En sådan begreppsåtskillnad gör emellertid lagen sårbar för den tekniska utvecklingen, som alltmer går i riktning mot att låta samma produkt komma till användning på båda fälten.

III.2.1.4
Samproduktion och verksbestämning

Vad ovan sagts löser icke problemet vilken verkstyp som skall anses vara för handen vid det numera vanliga slag av produktion då båda typerna av utnyttjanden (för biograf etc. och för TV) avses. Desbois har föreslagit att verken då skall anses som filmverk inom ramen för

9) Se Desbois s. 734 f. och le Tarnec s. 271 ff. Cazé har emellertid hävdat att art. 17 vore tillämplig på radioföretags egna filminspelningar, vilket skulle underlätta programutbyte med utlandet; Rev UER 1957 s. 677.
10) Se Debbasch s. 424. Upptagningarna svarar då mot begreppet televisionsfilm i UtbK art. 2 första st. Radioföretag är, som tidigare antytts, enligt dess art. 2 andra st. TV-filmens framställare, om det tagit initiativet till och ansvaret för filmframställningen.

utnyttjande utanför TV och eljest som TV-verk.[11] Resultatet torde böra bli att man vid sådan samproduktion — oavsett om framställaren är verksam för filmen i traditionell mening eller för TV — tillämpar de filmrättsliga reglerna, eftersom det knappast finnes anledning att som eljest försämra produktionssidans rättsställning endast på grund av samgåendet.

III.2.2

Upphovsmannaskapet vid film- och TV-verk

I fransk lagstiftning före 1957 års lag förekom inga allmänna regler som bestämde upphovsmannaskapet vid filmverk, radioverk och TV-verk.

III.2.2.1

Programframställaren

Efter lång tids vacklande rättspraxis och livlig diskussion i doktrinen[12] fastslog Cour de Cassation i ett avgörande 10/11 1947[13] att en filmframställare icke i sin egenskap av sådan och *de jure* vore ensam upphovsman till filmverket. Domstolen vände sig därvid mot den uppfattning som hävdats av Cour de Paris 16/3 1939 i samma mål[14] att framställaren personligen vore ensam ursprunglig innehavare av upphovsrätten. Cour de Cassation vidhöll sin uppfattning i ett avgörande 20/12 1949.[15] Den innebar närmare besett att juridiska personer uteslöts från upphovsmannaskap men medförde icke hinder mot att räkna framställare till filmverks upphovsmän eller mot att anse dem ensamma som upphovsmän, om deras insatser vore sådana att resultaten till följd därav förtjänade upphovsrättsligt skydd.[16] Efter de

11) S. 174.
12) Se Gérard s. 19 ff. och 58 ff.
13) D. 1947 J. s. 529.
14) D.H. 1939 s. 263.
15) D. 1951 J. s. 73.
16) Se Plaisant, Juris-Classeur fasc. 17[2] (11, 1962) s. 9 och Desbois s. 156 f.

nämnda avgörandena betecknades filmverk i fransk rättspraxis med uttrycket "oeuvres de collaboration".[17]

FrURL fastslår i art. 14 första st. att upphovsrätten till filmverk tillkommer fysiska personer "qui réalisent la création intellectuelle".

Filmframställaren, som i art. 17 första st. beskrives som den fysiska eller juridiska person som tar initiativet till och ansvaret för verkets framställning, tillförsäkras i andra st. möjlighet att vara upphovsman eller en av upphovsmännen till filmverket, men blott under förutsättning att han svarar mot den definition som givits i art. 14. För radio- och TV-verk gives en med art. 14 första st. likabetydande definition för upphovsmannaskap i art. 18 första st.[18] Bestämmelserna om filmframställare i art. 17 saknar dock motsvarighet för dessa typer av verk.

I Décret No 64—738, 22/7 1964[19] tillerkännes det statliga franska radioföretaget Office de radiodiffusion-télévision française (O.R.T.F.) rätt att fritt förfoga över sina anställdas arbetsresultat, som tillkommit i tjänsten ("peut utiliser librement en tout ou partie les services accomplis par les agents dans le cadre de leurs fonctions"), art. 8. Detta syftar dock icke till att rubba principen i FrURL om fysiska personer som ursprungliga rättsinnehavare. Alla anställda omfattas heller icke av regeln i art. 8; se art. 2 och 3. Radioföretaget förvärvar icke någon ursprunglig upphovsrätt.[20] Bestämmelsen ger fastmera uttryck för den ställning som O.R.T.F. tillförsäkras genom överlåtelse från upphovsmännen inom företaget i och med deras anställning.[21] Gentemot utnyttjande av sina utsändningar åtnjuter O.R.T.F. skydd enligt Ordonnance No 59-273, 4/2 1959, art. 4.[22]

---

17) Ex. Paris 14/6 1950, D. 1951 J. s. 9; 31/1 1953, Gaz. Pal. 1953. 1 J. 338; Cass. civ. 13/4 1959, D. 1959 J. s. 325.
18) Desbois s. 175 understryker betydelselikheten.
19) J.O. No 170, 23/7 1964 s. 6553.
20) Jfr Décret No 63-427, 22/4 1963, J.O. No 102, 29—30/4 1963 s. 3910, art. 3, om fast anställda musiker och korister vid företaget, och Décret No 64-739, 22/7 1964, J.O. No 170, 23/7 1964 s. 6558 om företagets journalister. Se dock Poulain s. 71. Jfr Lyon-Caen i D. 1963 Chron. XV s. 92 samt dens. även i DdA 1962 s. 53.
21) Se Desbois s. 177, angående den tidigare regeln med samma innebörd i Décret No 60-125, 4/2 1960, i J.O. No 38, 14/2 1960 s. 1462. Angående nu gällande regler, se Debbasch s. 428 f.
322) J.O. No 35, 11/2 1959 s. 1859.

III.2.2.2

Tjänste- och uppdragsavtals betydelse

Tjänste- och uppdragsavtal medför icke som i vissa fall i engelsk rätt automatisk övergång av upphovsrätten till verk (art. 1 tredje st.).[23] Låt vara att avtalet även utan uttryckliga villkor därom kan berättiga till tolkning att viss upphovsrätt övergått på arbetsgivaren eller beställaren.[24] Trib. civ. Seine förklarade 28/6 1954[25] att radioföretag som slutit tjänsteavtal (contrat de louage de services) med upphovsmän därigenom förvärvat "les droits patrimoniaux".[26] Trib. corr. Seine yttrade den 21/5 1954[27] att en radioreporter genom tjänsteavtal endast överlåtit rätten att utnyttja sitt verk för radio. Om uppdragsavtal för TV-produktion, se Auric i Interauteurs 173 (1968) s. 256 ff.

III.2.2.3

Presumtionsregel angående överlåtelse till framställare

Under förarbetena till FrURL insåg man att en så frikostig grundsyn vis à vis de skapande som den ovan anförda beträffande upphovsmannaskapet till filmverk, radioverk och TV-verk — med utrymme för en stor mängd upphovsmän till varje verk, eventuellt påverkade av motstående intressen — kunde orsaka svårigheter i praktiken. Det funnes risk för att såväl framställningen av verket som utnyttjandet av det kunde störas, t.ex. av att oförutsedda upphovsmän reste anspråk eller av oenhetlighet eller oklarhet i kontraktsförhållandena. Svårigheter av dessa slag för filmframställare har i viss mån beaktats genom presumtionsregeln i art. 17 tredje st., enligt vars lydelse filmverks upp-

23) Om gränsdragningen mellan tjänste- och uppdragsavtal se Rouast & Durand s. 11 ff. Se även Strömholm, II:1 s. 220 f. med not 8.
24) Desbois s. 177. Jfr Cass. civ. 29/11 1962, Bull. 1962 No 861, med dess beskrivning av regissörens ställning enligt kollektivavtal om filmframställning: "un technicien de la production, collaborateur salarié engagé par un producteur avec un lien de subordination et non entrepreneur ayant une liberté totale."
25) La Semaine Juridique 1955. II. 8692.
26) Se Desbois i Rev. Trim. Dr. Comm. 1955 s. 578 ff. och Debbasch s. 428, samt om anställdas upphovsrätt i allmänhet Plaisant, Juris-Classeur fasc. 6 (11, 1963) s. 5 f.; jfr dock Strömholm, II : 1 s. 220 f. i not 8.
27) D. 1954 J. s. 624.

hovsmän, utom kompositörer, är bundna av ett avtal med filmframställaren, vilket — om annat icke avtalats — medför överlåtelse på honom av uteslutanderätt till filmutnyttjande av verket.[28] Upphovsmännen bibehålles dock vid den rätt som framgår av lagens andra avdelning, varur stadgandet särskilt framhåller rätten till proportionell ersättning jämlikt art. 35.[29] Det har i doktrinen hävdats att begränsningen i art. 17 tredje st. till "exploitation cinématographique" av filmverket innefattar den begränsningen av framställarens rättsförvärv att han icke skall presumeras äga rätt att utnyttja delar av filmverket isolerade, i den mån de kan lämpa sig för det.[30] Som nämnts är presumtionsregeln icke tillämplig på TV-verk och den omfattar icke heller radioverk.

Art. 14 andra och tredje st., vilka nu skall beröras, tillkom likaså för att söka komma till rätta med en del av framställarens svårigheter.[31]

III.2.2.4
Presumerade upphovsmannakategorier

I andra stycket av art. 14 uppräknas kategorier av personer, vilkas insatser *presumeras* ge medupphovsmannaskap till sådana filmverk som framställts av flera upphovsmän "en collaboration". Upphovsmannapresumtionen omfattar scenarioförfattare, bearbetare, författare till talad text, kompositörer till musikaliskt verk med eller utan text, vilket framställts särskilt för filmverket, samt regissör ("le réalisateur").[32] Personer som ej kan svara mot kategorierna utestänges icke från att kunna bedömas vara upphovsmän enligt allmänna kriterier. Samtidigt gives utrymme för att med rätta bestrida upphovsmannaskap för dem som visserligen hör till de uppräknade kategorierna men som icke har

---

28) Fauchère hävdar, s. 98, att filmframställare aldrig i praktiken går med på att presumtionen sättes ur kraft genom avtal. Desbois, s. 733 f., anmärker att möjligheten därav kan få reell betydelse först om filmens upphovsmän kollektivt bevakar sina intressen.
29) Se härom Desbois s. 736 ff. samt nedan s. 169 i not 64.
30) Desbois s. 735.
31) Om förarbetena till art. 14, se Desbois s. 160 noterna.
32) Om gränsdragningen mellan "réalisateur" och "metteur en scène" se Desbois s. 163 ff.

utförts skapande insatser. Härigenom ger presumtionen domstolarna endast ett riktmärke och en bevisregel.[33] Lagen innehåller inga anvisningar om typer av insatser, som skulle kunna motivera upphovsmannaskap för den ena eller andra personkategorin i övrigt, utom vad gäller fotografer — kameramän. I art. 3 föreskrives som nämnts skydd för fotografiska verk av konstnärlig eller dokumentär art. I den mån bildvalet varit icke blott tekniskt betingat eller resultat av direktiv anses dessa personer vara enligt lag upphovsmän till film- och TV-verk.[34] Lagtexten reser icke hinder mot att låta andra personer åberopa sig på filmverket som upphovsrättsligt anspråksunderlag, utan att de bidragit därtill med vad som i och för sig kan kallas verk.[35]

Presumtionen gäller icke radio- och TV-verk. Den ursprungliga rätten till dessa fastställes endast medelst de allmänna kriterierna för upphovsmannaskap.[36]

III.2.2.5
Ytterligare upphovsmannakategorier

I rättspraxis synes personer ur andra kategorier än de ovan nämnda av dem som innefattar personer som kan tänkas vara verksamma för film-, radio- eller TV-verk på ett par undantag när icke ha varit föremål för bedömning.

Den ena kategorin utgöres av filmskådespelare, som visserligen icke uttryckligen tillagts någon upphovsrätt[37], men som dock av Trib. civ.

---

33) Jfr le Tarnec s. 252.
34) Desbois s. 171 f. och 179; le Tarnec s. 259.
35) Se härom t.ex. Raynal & Rouanet s. 21 f. Jfr dock Strömholm i DdA 1964 s. 133.
36) Om radioreportage uttalade Trib. corr. Seine i det förut omtalade fallet 21/5 1954, D. 1954 J. s. 624, att det skulle åtnjuta upphovsrättsligt skydd liksom andra "oeuvres de l'esprit", då det utgjorde "une création originale et personnelle". Om ansatser hos radio- och TV-företag att utan reell täckning (i form av skapande insatser) ange vissa anställda som upphovsmän för att stärka företagets inflytande vad gäller upphovsrätt till program, se Françon i DdA 1967 s. 219 med hänv.
37) Paris 24/12 1940, cit. efter le Tarnec s. 214, framhåller att "l'artiste, n'ayant pas participé à l'élaboration de l'oeuvre, soutiendrait en vain que son interprétation doit être considérée comme une création au sens de la loi sur la propriété littéraire et artistique". Fallet avsåg upptagning på film av en sångerskas framförande.

Seine 23/4 1937[38] tillerkänts "un 'droit' sur leurs créations personnelles", då det gällde rolltolkning: en stumfilmskådespelare tillerkändes skydd gentemot att annan persons tal fogades till hans framträdande i en film; skyddet gavs i termer, som innefattade erkännande av såväl ideella som ekonomiska betogenheter. Detta rättsfall är icke det enda, som jämte uttalanden i doktrinen motiverar en förmodan att rollskapande skådespelare kan komma att tillerkännas upphovsmannaskap i kommande rättspraxis, åtminstone försåvitt icke lagstiftning om droit voisin — som nu saknas — skulle tillkomma och ge dem skydd enligt andra typer av regler.[39]

Den andra kategorin påträffas i äldre filmrättsfall och avser sådana personer som verkar på gränsen till regissörens område. Ett fall avsåg en person som handlagt montageuppgifter och ett annat iscensättare.[40] I det förra fallet ansågs skapande av en bildföljd medelst material som beordrats och sovrats av personen i fråga ge upphovsmannaskap, medan i det senare uppgiften att sköta "le découpage technique, la sonorité, le montage et le choix des artistes" ej vore nog, då det icke ansågs bevisat att personen i fråga tagit effektiv del "au découpage littéraire" och bidragit med ändringar i scenario och dialog. Detta torde dock ej numera krävas för skydd som "réalisateur" i lagens mening.[41]

III.2.2.6
Förutexisterande verks upphovsman såsom upphovsman till film- och TV-verk

I tredje stycket av art. 14 föreskrives att även upphovsmän till s.k. förutexisterande verk — scenariot nämnes särskilt — skall betraktas som upphovsmän till filmverk som grundar sig därpå. Jämlikt art. 18 andra st. är bestämmelsen tillämplig även på radio- och TV-verk. Ge-

38) S. 1938, 2. 57.
39) Se Desbois i NIR 1967 s. 158 med anförd litteratur. Se även Trib. gr. inst. Paris 17/11 1967, D. 1968, J. s. 407 med not Lyon-Caen samt Trib. gr. inst. Paris 23/11 1968, D. 1969, J. s. 402 med not av dens.
40) Dijon 8/1 1936, D.H. 1936 s. 137, resp. Paris 10/2 1936, Gaz. Pal. 1936.1. 691 och DdA 1936 s. 57, se även DdA 1938 s. 106.
41) Se om begreppet Desbois s. 164 f.

nom regeln i art. 14 tredje st. kommer även kompositörer till musikaliska verk, som icke skapats för de nämnda verksslagen, att inräknas bland deras upphovsmän. Betydelsen för upphovsmän, filmframställare och radioföretag av detta slags fingerade upphovsmannaskap, som tillägges de berörda personerna trots att de icke haft med de senare verkens tillkomst att skaffa, ligger dels i de särskilda regler som givits för framställarens rätt i förhållande till upphovsmännen till filmverk etc. som "oeuvres de collaboration" dels i de allmänna regler om medupphovsmannaskap som knyter an till detta begrepp. Dessa särskilda och allmänna regler skall behandlas nedan under III.2.3.

III.2.2.7

Presumtion för upphovsmannaskap samt rättsläget vid anonyma och pseudonyma verk

I art. 8 föreskrives att den eller de under vars namn verket gjorts tillgängligt för allmänheten skall anses som verkets upphovsmän intill dess annat visats. Enligt art. 11 äger förläggare eller förste utgivare av ett verk gentemot tredje man utöva rätten till verket för anonyma upphovsmän, som icke framträtt och bevisat sitt upphovsmannaskap, liksom för dem som döljer sig bakom pseudonym.

III.2.3

Det ursprungliga förhållandet mellan personer som medverkat till skapande av verk som programinnehåll

III.2.3.1

Oeuvre de collaboration

Rättsverkningarna av oeuvre de collaboration — Självständigt utnyttjande av del av helheten — Förutsättningar för förvärv av medupphovsmannaskap

Förhållandet mellan flera fysiska personer som medverkat till skapandet av ett verk regleras i fransk rätt generellt med utgångspunkt i att

verket enligt FrURL art. 9 första st. betecknas som ett *"oeuvre de collaboration"*.

Rättsverkningarna av oeuvre de collaboration.

Att ett verk utgör ett "oeuvre de collaboration" medför som huvudsakliga rättsverkningar att de medverkande erhåller en gemensam upphovsrätt med avseende på verkets helhet (art. 10 första och andra st.) samt att verkets skyddstid räknas med utgångspunkt i den sist avlidne medverkandens dödsår (art. 21 tredje st.). Huvudprincipen för upphovsmännens rätt sinsemellan är att enhällighet skall råda för förfoganden över upphovsrätten, medan intrång kan beivras av var och en för sig. De närmare villkoren för upphovsmännens interna förhållanden kan efter hänvändelse av en eller flera av upphovsmännen fastställas av domstol (art. 10 tredje st.).[42]

Självständigt utnyttjande av del av helheten.

I motsats till regleringen i VtURL (§ 8) och CA (sect. 11 mom. 3) av situationen att flera skapat ett verk är det icke av avgörande betydelse för rättsverkningarna enligt fransk rätt att vars och ens del i helheten icke kan utnyttjas självständigt respektive icke är åtskild från övriga bidrag.

I fransk rätt rymmes i stället möjligheten av självständigt utnyttjande av en del av helheten under reglerna för "oeuvre de collaboration" och på så sätt att i avsaknad av överenskommelse om annat var och en kan utnyttja sitt personliga bidrag självständigt, i den mån han icke därigenom inverkar menligt på utnyttjandet av helheten, om blott "la participation de chacun des coauteurs relève de genres différents" (art. 10 fjärde st.). Det har hävdats att denna frihet icke skulle stå till buds, om man visserligen har med skapande i olika genrer att göra, men insatserna resulterat av gemensamt arbete. I sådana fall skulle man därför vara hänvisad till att fullt ut tillämpa reglerna för utnyttjande av helheten. Icke heller skulle de till helheten knutna rättsverkningarna beträffande skyddstiden kunna tillämpas på delar som

42) Se härom och om fördelning av intäkter Desbois s. 708 f. samt närmare om rättsverkningarna med avseende på vägran att utföra bidrag till verket, rätt att återtaga bidraget, utnyttjanderätt, rätt till förfogande över andel samt skyddstid dens. s. 702 ff.

omfattas av art. 10 fjärde st., då de utnyttjas utanför helheten.[43] Sådana delar blir följaktligen, då de utnyttjas självständigt, att bedöma som självständiga verk, underkastade de regler som — i beroende av verkets art — kan vara tillämpliga i det enskilda fallet. Detsamma torde gälla de delar till vilka endast vissa av upphovsmännen gemensamt medverkat och där blott dessas samtycke erfordras för utnyttjande av delen jämlikt art. 10 fjärde st. Delarna kan sålunda efter omständigheterna vara "oeuvres de collaboration".

I förhållande till den svenska regeln i 6 § URL, som förutsätter att bidragen icke utgör självständiga verk[44], binder de franska reglerna upphovsmännen i högre grad; även hela verk av en upphovsman kan komma att föras in under samtliga upphovsmäns gemensamma rätt.

Förutsättningar för förvärv av medupphovsmannaskap.

Upphovsmannaskap till "oeuvres de collaboration" förvärvas genom att bidrag tillkommer för att med andras bidrag åstadkomma ett gemensamt resultat ("communauté d'inspiration et exécution concertée").[45] Varken faktisk samverkan eller samtidigt utförande av arbetet erfordras.[46]

III.2.3.2

Film-, radio- och TV-verk som oeuvres de collaboration

I den regelmiljö som bildats kring "oeuvres de collaboration" hör film-, radio- och TV-verk hemma. Art. 14 andra st. ger för filmverks del uttryck häråt genom att tala om dess upphovsmän som medupphovsmän till ett verk, "réalisée en collaboration".[47] Vad angår radio- och TV-verk får frånvaron av uttrycklig anvisning om att de är att anse som "oeuvres de collaboration" icke tas till intäkt för att anse deras

43) Se beträffande art. 10 fjärde st. Desbois s. 713 ff.
44) Se nedan s. 368 ff.
45) "Il faut et il suffit que chacun ait travaillé et créé dans la sphère de sa compétence, selon un programme établi en avance et sous un mutuel contrôle", Desbois s. 701.
46) Desbois s. 148 f.; Gérard s. 107.
47) Se le Tarnec s. 250.

reglering vara skild från filmverkens. Olikheter i rättslig behandling hänför sig fastmera till den särreglering som enligt FrURL tillkommer filmverken inom ramen för deras ställning som "oeuvres de collaboration". En viss anknytning finnes f.ö. i lagen. Art. 15 andra st., som — förutom filmverk — jämlikt art. 18 andra st. gäller även radio- och TV-verk, hänvisar nämligen till art. 10 fjärde st. Art. 15 andra st. föreskriver att upphovsmännen, om annat icke avtalats, fritt får förfoga över den del av verket som utgör deras personliga bidrag för utnyttjande inom en annan genre och inom de i art. 10 fjärde st. uppdragna gränserna.[48]

III.2.3.3 Oeuvres collectives och TV-verk

Under förarbetena till FrURL synes man på ett tidigt stadium ha avsett att göra det möjligt för radioföretag att erhålla en ursprunglig, uteslutande upphovsrätt till verk som skapats på företagets initiativ och förlagts eller offentliggjorts i dess regi, om blott de skapande insatserna sammansmälts till en enhet utan att sedan kunna urskiljas. I så fall skulle ett *"oeuvre collective"* föreligga. Sådana verk omtalas nu i art. 9 tredje st. samt i art. 13 och 22 första st. Definitionen har emellertid ändrats i förhållande till förslaget. Det räcker nu icke att alternativt förlägga eller offentliggöra, utan radioföretaget måste förlägga, utge och offentliggöra verket i den mening som dessa uttryck har enligt art. 48, 27 respektive 28 för att rättsverkningarna av "oeuvre collective" skall inträda. Detta utesluter att resultaten av radioföretagens programverksamhet kan hänföras till kategorin.[49]

---

48) Se Paris 7/7 1956, RIDA 13 (1956) s. 166 samt Desbois i Rev. Trim. Dr. Comm. 1957 s. 125 f.; även Desbois s. 750 f. Jfr Fauchère s. 91 f., som yttrar att medupphovsmännens överlåtelse av rätt på framställaren icke avser "les droits afférents à [vars och ens] contribution" utan "la quotepart de leurs droits sur l'oeuvre commune, tels des indivisaires sur la chose indivise"; kompositörers bibehållna framföranderätt till musik, skapad för filmen, utgör undantag.
49) Se Desbois s. 186 f. Jfr Debbasch s. 430 f.

III.2.3.4

Upphovsmän till förutexisterande verk och fotografer-kameramän som medupphovsmän

Den fiktion genom vilken art. 14 tredje st. ger de där omtalade förutexisterande verkens upphovsmän plats bland upphovsmännen till film-, radio- och TV-verk förlänar dem också ställning som medupphovsmän till ett "oeuvre de collaboration" med åtföljande rättsverkningar.[50]

Beträffande en kategori av upphovsmän bakom filmverk och TV-verk går meningarna isär, nämligen fotografernas—kameramännens. Desbois kritiserar dem som anser att fotot sker efter direktiv och följaktligen icke skulle kunna förläna upphovsrätt[51] men hävdar att man kan vägra medupphovsmannaskap, eftersom insatserna hänför sig till filmen eller bildbandet och icke till det verk som upptagits.[52] Le Tarnec anser att insatserna ju ändock kan bestämma bildvalet, vilket svarar mot iscensättarens uppgift, varför de bör anses som medupphovsmän, om de lämnats att själva välja.[53]

Om, såsom ovan antagits, en "live-bild" utgör del av ett "oeuvre radiovisuelle" kommer effekten därav för kameramannens del att inskränka sig till art. 15 andra st., om andra upphovsmän saknas, liksom om han icke betraktas som medupphovsman. Han får alltså förfoga fritt över sitt personliga bidrag inom en annan genre och inom de gränser som angives i art. 10 fjärde st. Regeln är emellertid dispositiv.

III.2.3.5

Verkskonstruktionen vid film-, radio- och TV-verk och dess följder för rätt beträffande bearbetningar, oeuvres composites

Inrangeringen av filmverk, radioverk och TV-verk bland "oeuvres de collaboration" medför en betydelsefull konsekvens för regleringen av

50) Desbois s. 165 f. och Debbasch s. 430 ff. Huguet, s. 98, har riktat kritik häremot inom ramen för framställning av ett system för olika medverkandes rättsförhållanden, som eljest kunde vara aktuellt, s. 95 ff.
51) Så Lyon-Caen & Lavigne, I s. 277.
52) S. 172.
53) S. 259.

förhållandet mellan resultatet av insatser under olika stadier av verkets framställningsförlopp. Eftersom det icke kräves samverkan eller samtidighet för de olika upphovsmännens insatser blir det, vad gäller rätten till verket *i dess helhet*, betydelselöst, om den enes insats utgör en bearbetning av resultatet av en tidigare insats under framställningsförloppet. För filmverks del kommer detta till omedelbart uttryck i omnämnandet av "bearbetare" bland de presumerade upphovsmännen i art. 14 andra st.[54] Utnyttjandet av film-, radio- och TV-verk *i deras helhet* kommer sålunda enligt FrURL icke att i något avseende regleras av de allmänna normer som styr förhållandet mellan originalverks upphovsman och bearbetare och som anknyter till begreppet "oeuvre composite" enligt definitionen i art. 9 andra st.[55]

Reglerna om "oeuvre composite" bibehåller sin betydelse för övriga sammanhang, såsom t.ex. för utövande av de ideella befogenheterna beträffande förutexisterande verk i de fall då icke de speciella reglerna i art. 15 första st. och 16 är tillämpliga.[56] Redan företagande av bearbetning, ej först dess utnyttjande, kräver upphovsmannens medgivande.[57] Som ytterligare exempel må nämnas rätten att bestämma över bearbetningens utnyttjande sedan väl medgivande till bearbetning lämnats. Lagregler saknas beträffande frågan i vad mån själva medgivandet skall anses innefatta avstående av rätt att bestämma över ekonomiska utnyttjanden av bearbetningen. I doktrinen förefaller meningarna vara delade. Renauld, som i dessa frågor resonerar med utgångspunkt i den franska rätten[58], hävdar att "Les relations structurelles qui existent au sein de l'oeuvre dérivée entre les contributions de l'auteur primitif et de l'adaptateur commandent donc d'admettre que celui-ci puisse décider seul, de l'exploitation de l'oeuvre seconde" . . .

---

54) Jfr Desbois s. 162 not 1.
55) Se Desbois s. 679 f. och om begreppet s. 27 ff.
56) Angående de standarder som därvid kan uppställas för att avgränsa upphovsmännens "droit au respect", se Desbois s. 694 ff., Cass. civ. 22/11 1966, Gaz. Pal. 1967, 1 J. 74, och Desbois i Rev. Trim. Dr. Comm. 1968 s. 716 ff. om Trib. gr. inst. Paris 8/3 1968 samt Plaisant, Juris-Classeur fasc. 9 bis (11, 1961) s. 7 f. Plaisant anser f.ö. att "le droit de repentir" jämlikt art. 32 icke är tillämplig på bearbetningar av verk (loc. cit.). Hans åsikt delas icke av Desbois s. 699, och Fauchère s. 207. Domstolsavgöranden i frågan har ej kunnat påträffas.
57) Desbois s. 667 f., Plaisant, a.a. fasc. 9 bis (11, 1961) s. 6, och Renauld s. 102 f.
58) S. 272 ff.

Desbois, däremot, anser att bearbetaren i avsaknad av överenskommelse om motsatsen själv har rätt att bestämma endast "dans la mesure nécessaire aux modes d'exploitation normaux de l'oeuvre dérivée".[59] Desbois' syn har visst stöd i ett avgörande av Cour de Cassation 22/6 1959.[60]

Andra situationer, där bearbetningsreglerna kan få betydelse, är då en film eller ett TV-program framställes på grundval av ett verk, som utan att vara film-, radio- eller TV-verk grundar sig på ett sådant samt då det gäller bearbetning av en film, framställd före den 11/3 1958 (datum för FrURL:s ikraftträdande), vilken framställts på grundval av förutexisterande verk.[61] I dessa fall kommer upphovsmännen till originalverket och till den första bearbetningen (förstahandsderivatet) att kunna konkurrera med anspråk gentemot den senare bearbetningen. Men underlaget för deras anspråk är för den ene ett och för den andre ett annat, eftersom deras insatser ej skett "en collaboration", och skyddstiden är icke densamma för båda.[62]

Om i övrigt ett filmverk bearbetas för TV eller ett TV-verk för film kommer samtliga filmverkets respektive TV-verkets upphovsmän automatiskt att anses som upphovsrättsberättigade med avseende på TV-bearbetningen eller filmen.[63] Detta gäller alltså t.ex. även upphovsmän till sådana i förhållande till ett film- eller TV-verk förutexisterande verk som företer ytterst obetydlig eller ingen likhet med ett pro-

---

59) S. 685. Se även Gérard s. 150 ff.
60) Se nedan denna sida i not 62.
61) Se härom Fauchère s. 108 och Desbois s. 689 not 1 samt dens. i Rev. Trim. Dr. Comm. 1951 s. 303.
62) Se Desbois s. 689 och Plaisant, Juris-Classeur fasc. 17² (11. 1962) s. 7, som betonar att fråga är vilketdera av originalverket eller bearbetningsverket som faktiskt utnyttjats i fall av andrahandsderivat. Detta har föranlett Fauchère (s. 114) att för det fall då något kan tänkas ha framkommit som bearbetning antingen av en film eller av dennas litterära förebild yttra att de senare bearbetarna har intresse av att göra gällande parallellbearbetning i stället för bearbetning i andra hand; det vore billigare att förvärva utnyttjanderätt av en upphovsman än av en samling medupphovsmän och utnyttjandet kunde ske gratis om skyddstiden för det tidigare verket utlöpt. Talet om konkurrerande anspråk har hämtats från domen i Cour de Cassation 22/6 1959, RIDA 25 (1959) s. 161, som gällde ett drama som bearbetats till opera, varav delar utnyttjats för film och där det ansågs att filmframställarna, då de utnyttjade operan, hade indirekt utnyttjat även dramat, och att det därvid icke räckte med operans medupphovsmäns tillstånd. Fallet belyser mycket väl förhållandet mellan "adaptation" och "collaboration"; se Desbois i Rev. Trim. Dr. Comm. 1959 s. 893 ff. samt Raynal & Rouanet s. 47. Se även Renauld s. 275 f.
63) Huguet s. 98.

graminnehåll, om blott film- eller TV-verket tillkommit efter FrURL:s ikraftträdande. Samtliga upphovsmän åtnjuter också möjlighet att kräva proportionell ersättning jämlikt art. 35.[64] Denna möjlighet kan dock bero av arten av deras bidrag såtillvida som möjligheten kan vara utesluten, om dessa icke utgör "éléments essentiels de la création" jämlikt art. 35 andra st. fjärde punkten.

III.2.3.6
Vägran att fortsätta arbete med verket och art. 15 första st. FrURL

Den ideella rätten har berett lagstiftaren en del bekymmer. För att möta de svårigheter som en medverkande upphovsmans ideella rätt kan medföra såväl för framställare som för övriga som engagerat sig i arbetet med verket, om den åberopas som grund för vägran att fortsätta arbetet, har man i art. 15 för filmverk och via art. 18 andra st. även för radio- och TV-verk bestämt att en upphovsman som vägrar att fullgöra sin insats för verket eller som är förhindrad därtill av force majeure icke äger motsätta sig att man utnyttjar vad han redan har utfört för att fullborda verket.[65] Upphovsmannen äger emellertid åberopa vad han hunnit utföra som grund för upphovsrättsliga anspråk.[66]

---

64) Härom vid radio- och TV-utnyttjanden, se Cazé i Rev UER 1957 s. 673; beträffande film se Fauchère s. 138 ff., som redovisar hur i praktiken upphovsmäns ersättning utformas som ett mot ev. förlustrisker säkrat förskott på en tänkt proportionell ersättning. med möjlighet till ytterligare ersättning vid oförutsedd ekonomisk framgång för filmen. Se även Trib. gr. inst. Paris 2/5 1969, RIDA 62 (1969) s. 138 ff. med kommentar av Desbois.

65) Cass. civ. 13/4 1959, D. 1959 J. s. 325, tillämpade denna princip redan på sakförhållanden som var att bedöma enligt före FrURL gällande rätt. Se Desbois i Rev. Trim. Dr. Comm. 1959 s. 898 ff.

66) Påståendet beror vad gäller filmverk av den tolkning av art. 16 som redovisas nedan s. 175 f. Vid annan tolkning av art. 16 kan man emellertid nödgas anse att upphovsmannen icke kan göra invändningar, grundade på art. 6, sedan han väl trätt tillbaka. Se exempelvis Fauchère s. 193 i jämförelse med Desbois s. 729 f. och 725. Om förhållandena vid TV-verk, se nedan s. 176 f.

III.2.4

Det ursprungliga förhållandet mellan upphovsmän och programframställare under framställningsförloppet

III.2.4.1

Art. 16 FrURL och den ideella rätten under framställningsförloppet för program och därefter

I art. 16 andra st. bestämmes att upphovsmäns ideella rätt enligt art. 6 "au respect de son nom, de sa qualité et de son oeuvre" endast kan utövas med avseende på ett färdigställt filmverk. Stadgandet avser icke radio- och TV-verk.[67] Färdigställandet bestämmes i art. 16 första st. ha skett först då filmverkets första standardkopia framställts i samförstånd mellan "le réalisateur ou éventuellement les coauteurs et le producteur".[68] Den enda situation i vilken upphovsmannen icke är förhindrad att med juridiska medel ingripa mot filmverket under framställningsförloppet, d.v.s. innan verket enligt lagen skall anses fullbordat, är uppenbarligen den då det i art. 16 första st. förutsatta samförståndet icke kan uppnås.[69] Om filmverket icke fullbordas står det emellertid de medverkande upphovsmännen fritt att vända sig med skadeståndsanspråk, grundade på art. 1382 i Code Civil, gentemot den genom vars vållande, "faute", färdigställandet enligt lagens regel icke skett, vare sig vållandet kan tillräknas någon bland upphovsmännen eller filmframställaren (art. 16 andra st.). Om denna regel saknades skulle upphovsmännen icke kunna göra sin rätt enligt art. 6 gällande, om någon som äger bestämma över när färdigställandekravet är uppfyllt underlät att bestämma sig.[70]

---

67) Om radio- och TV-verk, se nedan s. 176 f. och Desbois s. 745.
68) Beträffande lagförarbetena till dessa bestämmelser se Desbois i D. 1957 L. s. 366 f. och till Paris 18/4 1956 i D. 1957 J. s. 113 sp. 2 f. samt Desbois s. 726 f.
69) Desbois i D. 1957 L. s. 366 sp. 2.
70) Se Desbois s. 727 not 1.

III.2.4.2

Syftet med art. 16 FrURL

Den nyssnämnda regeln om visst hinder för utövande av ideell rätt i art. 16 andra st. avser framförallt att skydda filmframställaren mot invändningar från upphovsmännen under framställningsförloppet, av hänsyn till de svåra ekonomiska avbräck som ett av sådana invändningar föranlett dröjsmål i produktionen kan orsaka. Det bör vara naturligt att, åtminstone vid ett "oeuvre de collaboration" av fransk typ, upphovsmännen får anstå med den kritik som kan hämta stöd i regler om "droit au respect" tills det är uppenbart att den produkt som framställaren kommer att utnyttja förtjänar kritiken; alla upphovsmän skall först ha fått ge sina bidrag.[71] Det är i enlighet med denna syn som det färdiga filmverket, helheten, i art. 16 ställes fram som föremål för eventuell kritik och det har naturligtvis då varit angeläget att i lag bestämma en tidpunkt då kritik verkligen kan nå den helhet som åsyftats.[72]

III.2.4.3

Arbetsresultats utnyttjande i förtid och utanför avsett sammanhang

Den franska lagen lämnar icke med art. 16 fullständigt besked om vad som skall gälla beträffande arbetsresultat som tillkommit före färdigställandet. Detta kanske aldrig äger rum. Åtskilligt kanske icke kommer till användning i filmverket. När det är uppenbart att produkterna, trots att de tillkommit för filmverket, icke kommer att utnyttjas enligt förutsättningarna eller eventuellt kommer att utnyttjas tidigare för andra, i och för sig medgivna ändamål kan art. 16 icke vara tillämplig för att hejda invändningar, grundade på art. 6. Filmframställares rätt till andra utnyttjanden av produkterna än sådana som berör ideell rätt enligt art. 6 måste grundas på avtal om utnyttjande av just dessa produkter (art. 7). Även om upphovsrätten för att kunna

71) Jfr Desbois s. 726.
72) Jfr uttrycket "communauté d'inspiration" som kännemärke för "oeuvre de collaboration".

utövas med avseende på filmverket kräver att det färdigställts gäller sålunda detta icke alltid rätten till de verk eller delar av verk (jfr art. 7) som tillkommit dessförinnan. Film-, radio- och TV-verk kommer i dessa avseenden att regleras lika.

III.2.4.4

Innebörden av art. 16 FrURL

Doktrin — Rättspraxis — Tolkningsproblemets betydelse — Eget tolkningsförslag — Förhållandena vid radio- och TV-verk

Det är en i fransk doktrin mycket omdebatterad och praktiskt viktig fråga hur art. 16 skall tillämpas på det fall att en invändning mot det färdigställda filmverket grundar sig på något som en upphovsman skapat före eller under framställningsförloppet och som har utnyttjats så att dess motsvarighet i filmverket kränker rätten enligt art. 6 till vad upphovsmannen gjort.[73]

Doktrin.

Fauchère, Lyon-Caen och Sarraute ger uttryck åt tolkningen att man skulle ha velat frånkänna upphovsmännen i gemen rätt att invända mot andra intrång i rätt enligt art. 6 än sådana som sker efter färdigställandet; regissören skulle ha tillgodosetts genom kravet på hans samtycke i art. 16 första st. Upphovsmännens individuella intressen skulle sålunda ha uppoffrats till förmån för regissör och filmframställare. Huguet har ställt i fråga om man icke med uttrycket "le réalisateur ou éventuellement les coauteurs" avsett att då en regissör medverkat det endast vore denne som enligt lag kunde göra invändningar beträffande framställningsperioden.[74] Strömholm har häremot invänt att lagens ordalydelse och vissa uttalanden i förarbetena kan tagas till stöd för uppfattningen att bestämmelsen endast avser hindra processer under framställningsperioden.[75]

---

73) Sarraute i Gaz. Pal. 1959, 2 s. 34, Lyon-Caen i D. 1959 s. 329 och dens. i D. 1964, J. s. 230, Fauchère s. 193 ff., Strömholm i DdA 1964 s. 132 ff., Huguet i DdA 1965 s. 10 ff. (15), Desbois s. 725 ff. samt dens. i NIR 1967 s. 161 ff. bl.a.
74) Jfr Françon i DdA 1965 s. 217.
75) Loc. cit. Se även dens. Europeisk upphovsrätt s. 56.

Strömholms utgångspunkt är att det färdigställande som avses i art. 16 icke är det efter vilket upphovsmännen är beredda att låta filmverket gå ut till allmänheten; de juridiska verktygen för att trygga tredje mans intressen av ostörd exploatering fungerar utan en sådan bestämning; i stället har man avsett att bestämma en tidpunkt, då de som sköter sammansmältningen av alla upphovsrättsligt betydelsefulla bidrag till filmverket förklarar sig beredda att ta på sig ansvaret för sammansmältningen gentemot dem som bidragit med material för denna; om färdigställandet sålunda skulle bero av allas godkännande kunde det icke räcka med att regissören och framställaren vore överens; "ou éventuellement" i lagtexten avser att utmärka att om regissör saknas avgörandet ankommer på de övriga i hans ställe för att man över huvud skall komma till ett avgörande; men i normalfallet godkänner regissören och filmframställaren filmverket för bedömning av övriga upphovsmän innan exploatering av verket kan börja — regissörens insats är ju oskiljaktigt förbunden med originalverket och han kan icke åberopa sig på någon originalprestation till jämförelse.

Desbois har givit en inträngande analys av tidigare tolkningsförslag (i Le droit d'auteur en France och i NIR 1967).

Gentemot Strömholms tolkning invänder Desbois främst att det vore så sällan som ett filmverk saknade regissör att den eventualiteten icke kan ha beaktats särskilt av lagstiftaren.[76]

Desbois utgår i sin egen tolkning från att art. 16 första st. med "ou éventuellement les coauteurs" ger dem en rätt att delta i förhandlingarna om färdigställandet, om regissör och framställare icke kan komma överens, och att de kan kräva justeringar; eftersom art. 16 andra st. förhindrar utövandet endast av rätt enligt art. 6 tills filmverket färdigställts så är vidare "le droit de divulguer" (art. 19) oberörd; sådan rätt tillkommer alla medupphovsmän, och art. 10 tredje st. kan ge möjlighet till skydd genom domstols billighetsavgörande, trots att det ej enligt sin ordalydelse eller kontext omfattar framställaren, som ju icke är medupphovsman.[77]

Rättspraxis.

Cour de Paris 2/12 1963[78] har givit uttrycket "le réalisateur ou éventuellement les coauteurs et le producteur" innebörden av "le réalisateur, les coauteurs et le producteur" och har intolkat att den allvarliga inskränkning som under framställningsperioden gäller i upphovsmännens

76) Desbois s. 728.
77) Desbois s. 728 f. samt i NIR 1967 s. 161 ff.
78) D. 1964 J. s. 229; jfr Plaisant, Juris-Classeur fasc. 17[2] (11, 1962) s. 22.

ideella rätt skulle kompenseras av "l'obligation implicite faite au producteur, pour parvenir au 'commun accord', de ne procéder à des modifications ou coupures de l'oeuvre commandée, qu'avec l'accord de son auteur, ou tout au moins" ... "qu'après avoir permis à ce dernier de défendre son apport et d'obtenir qu'il soit respecté dans la mesure compatible avec l'oeuvre d'ensemble". Detta skulle f.ö. överensstämma med vad som i doktrinen påståtts vara rättstillståndet även före FrURL[79] och det kan ses som ett uttryck för Desbois' tolkningsförslag.

Tolkningsproblemets betydelse.

För studium av upphovsrättsliga frågor rörande TV kan det tyckas att den nu behandlade tolkningsfrågan icke skulle förtjäna det utrymme som den redan givits. Radio- och TV-verk beröres ju icke av art. 16. Skälen att så utförligt som skett referera givna synpunkter är att frågan om vad som är radio- respektive TV-verk såsom skilt från filmverk, ej löses av lagtexten och ännu icke har avgjorts i rättspraxis och att de för kinofilm bestämda reglerna kan vara tillämpliga vid samproduktion, vilket accentuerar betydelsen av ev. skiljaktigheter i regleringen av filmverk samt radio- och TV-verk. Härtill kommer att diskussionen kan ge uppslag för synpunkter på motsvarande viktiga problem i svensk rätt. Slutligen kan framhållas att den tolkning som givits av Desbois, och med vilken den i mer allmänna termer framställda lösningen i Cour de Paris kan jämställas, knappast är hållbar. Den bortser från att lagens ord är "ou" och icke "et"; den förutsätter att "le droit de divulguer" bibehållits av upphovsmännen, vilket för normalfallen torde vara oriktigt.[80] Ett förslag till tolkning som framlägges nedan förefaller emellertid kunna undgå alla här och hittills

79) Se Lyon-Caen & Lavigne, I s. 339. Jfr även Paris 13/5 1964, Gaz. Pal. 1964 2 J. 286 samt kommentar därav av Desbois i NIR 1967 s. 163.
80) Se Strömholm i DdA 1964 s. 135 sp. 2. Jfr dock Huguet i DdA 1965 s. 16. Denna rätt kan heller icke ha bibehållits av sådana upphovsmän gentemot vilka art. 15 första st. tillämpats; se Huguet s. 106. Icke heller synes man nödgas via art. 19 föra in "droit de divulgation" under framställarens rätt enligt presumtionen i art. 17 tredje st. för att kunna konstatera att upphovsmännens "droit de divulgation" måste vara utan självständigt värde i dessa sammanhang; se även Desbois s. 728; och det "oeuvre de collaboration" som filmverket anses vara finnes enligt lagens egna ord ännu icke (är ej färdigställt) i den situation på vilken Desbois vill tillämpa art. 10 tredje st.

diskuterade blindskär. Som skäl till att förlänga behandlingen av frågan med ett eget tolkningsförslag må tjäna förhoppningen att det kan göra rättvisa åt den franska lagens ställning som produkt av nära kontakt med de praktiska förhållandena. Med förslaget eftersträvas också att ge uttryck för en ordning som passar filmframställning både för kinofilmmarknaden och för TV-förhållanden.

Eget tolkningsförslag.

Regissören är en av medupphovsmännen. Utan hans godkännande och framställarens kan färdigställande i lagens mening ostridigt icke äga rum. Om filmframställaren utnyttjar det som icke färdigställts kan varje upphovsman göra invändningar, grundade på art. 6, såsom ovan påvisats, om blott dess egna rekvisit är uppfyllda. Fråga kan alltså inom ramen för en tolkning av art. 16 tyckas vara om det räcker med regissörens godkännande. Frågan behöver dock icke ställas så, ty i och med att regissören och framställaren har godkänt filmverket är det ju *färdigställt* och nu öppnar art. 16 andra st. uttryckligen den väg för invändningar som förut var stängd. Uttrycket "ou éventuellement les coauteurs" kan då avse det återstående, alternativa fallet att alla upphovsmän (alltså även regissören) såväl som framställaren, har godkänt filmverket. Det kunde kanske tyckas att detta alternativ skulle vara onödigt att omtala i lagtexten. Omtalandet hindrar dock tolkningen att en överenskommelse mellan regissör och framställare klipper av alla möjligheter till invändningar, eller upphäver i vart fall risken av att man skulle intolka en motsättning i art. 16 mellan bestämmelserna i första och andra styckena. Det är f.ö. ej ovanligt att en regissör vänder sig till medupphovsmännen för att höra deras uppfattning om den färdiga filmen, innan han underställer den framställaren för granskning. Ett godkännande från medupphovsmännen till regissören kan ofta vara det enda godkännande som förekommer från dem. Framställaren får så genom regissören del av allas godkännande.[81]

"Ou éventuellement" markerar att förstahandsalternativet är en överenskommelse mellan regissör och framställare, vilken avslutar den "stumma" perioden för medupphovsmännen i samma ögonblick som den som måste lägga sista handen vid verket och den som har det

81) Jfr Paris 15/2 1965, Gaz. Pal. 1965 1 J. 329 (330 sp. 1).

främsta ekonomiska intresset därav har tagit slutlig ställning till verket. Tolkningsresultatet blir detsamma som Strömholms, men vägen att nå det synes böra undgå den kritik som dennes tolkning utsatts för.

Förhållandena vid radio- och TV-verk.

Att art. 16 endast gäller filmverk och icke radio- och TV-verk skulle med den ovan angivna synen — och i beaktande av att radioföretagens förhållanden mot slutet av 50-talet legat till grund för intresseavvägningen bakom FrURL:s regler om radio- och TV-verk — kunna motiveras av att det blott vid filmverk, med de stora belopp som där riskeras av framställare, varit av intresse att skydda mot dröjsmål på grund av ideellrättsligt grundade invändningar under framställningsförloppet. Hänsyn kan sålunda ha tagits till TV:s lägre produktionskostnader och avvikande framställningsförhållanden, men lagförarbetena innehåller veterligen intet därom.

För radio- och TV-verk ger art. 7 stöd för åsikten att medupphovsmännen, eftersom art. 16 icke är tillämplig, äger invända på ideellrättslig grund även mot vad som icke är det färdigställda verket. Sådana invändningar är icke endast berättigade i de fall då vad som tillkommit för verket icke avses skola utnyttjas enligt förutsättningarna eller kan komma att utnyttjas tidigare för andra, i och för sig medgivna ändamål, utan redan då det som framställts icke uppfyller de anspråk som den ideella rätten ställer.[82] Art. 7 föreskriver att ett verk skall anses vara skapat redan i och med att det framställts i ofullbordat skick och oberoende av om det gjorts tillgängligt för allmänheten. Gentemot den resulterande ordningen förtjänar icke invändas att de förändringar som äger rum före färdigställandet (hur detta än bestämmes) blott är preliminära och att saken kan bedömas först sedan de för radio- eller TV-verkets tillkomst huvudansvariga formellt har förklarat att arbetet slutförts.[83] Det är först om man *förutsätter* (av t.ex. rättspolitiska skäl) att endast ett *färdigt* verk kan komma i fråga som underlag för intrångbedömning, som man kan bortse från att upphovsmäns prestationer genom kollegers eller teknisk personals insatser kan givas en kränkande utformning före slutförande av mixning el.dyl.

82) Se Desbois s. 745.
83) Så emellertid Strömholm i DdA 1964 s. 134.

Man skulle rent av kunna säga att den franska lagen här ger en praktisk reglering, åtminstone för enkla program med låga framställningskostnader, genom att möjliggöra för upphovsmännen att "stämma i bäcken i stället för i ån". Frågans praktiska betydelse är naturligtvis störst då det gäller på förhand upptagna program, men den kan även avse live-program, som tillkommit efter förberedelser, som resulterat i manus, inserat och inskottsmaterial etc.

Kap. 3

III.3

Engelsk rätt

III.3.1

Programinnehållets objektskategorier

III.3.1.1

Inledning

Den engelska Copyright Act 1956 (CA) nämner varken film-, radio- eller TV-verk bland de verksarter som omtalas i lagens första avdelning, om "Copyright in Original Works". De verksarter som där omtalas är litterära, dramatiska och musikaliska samt konstnärliga verk, och lagens regler om verk avser alla endast vad som kan betecknas med något av dessa uttryck. I andra avdelningen gives däremot regler om "Copyright in Sound Recordings, Cinematograph Films, Broadcasts etc.", men dessa avser i vad här är av betydelse ej rätt till verk utan endast rätt med avseende på upptagningsmediet eller beträffande själva utsändningsföreteelsen.

III.3.1.2

Presentation av lagens objektsbestämningar

CA saknar en allmän verksbestämning av det slag som förekommer i bl.a. fransk, tysk och nordisk rätt. I stället gives för alla verksarterna

utom musikaliska verk tämligen precisa bestämningar; och i motsats till ordningen i dessa länder gäller enligt engelsk rätt att endast sådana litterära, dramatiska eller musikaliska verk som först nedtecknats i skrift eller förlänats materiell form, d.v.s. fixerats på något sätt, kan tagas till underlag för anspråk på copyright (sect. 49 mom. 4). Ett motsvarande krav ligger i själva definitionen av konstnärliga verk i CA (se nedan). Kravet torde emellertid icke uppfattas som att upphovsmannen själv måste åstadkomma fixeringen eller ens så att den måste ske i samband med att verket första gången kommer till uttryck för omvärlden. Fastmera har hävdats att en annan persons senare fixering förlänar retroaktiv giltighet åt den ursprunglige copyrightinnehavarens rätt. Detta vore av betydelse vid musikaliska och dramatiska verk, som framförts utan att först ha nedtecknats, upptagits på fonogram, film, band el.dyl.[1]

Skydd för utövande konstnärer, "performing artists", gives i Dramatic and Musical Performers' Protection Act, 1958, och den i anledning av Englands tillträde till RomK stiftade Performers' Protection Act, 1963 (P.P.A.). Skyddet avser "the performance of any actors, singers, musicians, dancers or other persons who act, sing, deliver, declaim, play in or otherwise perform literary, dramatic, musical or artistic works" (P.P.A. sect. 1 mom. 1).[2]

Litterära verk förklaras omfatta "any written table or compilation" (sect. 48 mom. 1). Konstnärliga verk indelas i tre kategorier, där den första omfattar målningar, skulpturer, teckningar och fotografier, allt oberoende av konstnärlig kvalitet, medan de övriga avser arkitektoniska verk i form av byggnad eller modell respektive sådana verk "of artistic craftsmanship"[3] som icke kan hänföras till övriga kategorier (sect. 3 mom. 1). "Konstnärliga verk" kommer med dessa bestämningar att bli betydligt snävare avgränsat än t.ex. enligt svensk rätt och kan icke tolkningsvis uttänjas till att avse programinnehåll som en konstnärlig enhet. Musikaliska verk angavs under lagförarbetena bestå uteslutande av musik, till följd varav ev. åtföljande texter vore att anse som separata litterära eller dramatiska verk.[4] Sistnämnda kategori in-

1) Se Copinger § 63 f.
2) Se närmare härom Copinger § 608 ff.
3) Med "artistic craftsmanship" har avsetts verk av handslöjd såsom krukmakeri, guldsmide och liknande; se Rep. Cop. Comm. s. 95 f.
4) Eddy s. 41.

nefattar koreografiska och mimiska verk, om de nedtecknats i skrift som återger den form i vilken verken skall utföras. Den avser även scenario eller manus för film men omfattar uttryckligen icke själva filmen (sect. 48 mom. 1).[5] Det har icke varit erforderligt att på motsvarande sätt utesluta objektet TV-utsändning från att anses vara ett dramatiskt verk, skilt från motivfakta, eftersom det ju först efter fixering kunde åberopas som grund för anspråk på copyright som dramatiskt verk och emedan det i och med filmningen vore just film. En uppteckning av innehållet i form av scenario, novell etc. gör det i stället till dramatiskt eller litterärt verk.

III.3.1.3
Filmbegreppet

Film definieras i sect. 13 mom. 10 som "any sequence of visual images recorded on material of any discription (whether translucent or not) so as to be capable, by the use of that material, — a) of being shown as a moving picture, or b) of being recorded on other material (whether translucent or not), by the use of which it can be so shown". Till filmen hör vidare det "aggregate of sounds" som upptagits på filmens ljudband (-remsa) och som kan återgivas medelst detta (sect. 13 mom. 9 jfrd med sect. 12 mom. 9). I den mån ljuden är musikaliska verk regleras de som vanliga originalverk, medan själva den faktiska ljudkonstellationen på filmen *även* underordnas rätten till filmen.[6] En films ljudband är heller icke underkastat reglerna om "sound recordings" (sect. 12 mom. 9). Eljest avses därmed "the aggregate of the sounds embodied in, and capable of being reproduced by means of, a record of any description". Underlaget för rätt med avseende på själva filmen är alltså väl avgränsat från de förutexisterande verken. Den copyright till filmen som bestämmes i andra avdelningen av CA har sålunda bild- och ljudföljden till grund.[7]

---

5) Angående rättstillståndet härvidlag enligt föregående Copyright Act, 1911, se dess sect. 35 mom. 1 och Copinger § 743 f.
6) Utnyttjande av dessa ljud från en upptagning som gjorts oberoende av filmen berörs icke av rätten till filmen, sect. 13 mom. 9 st. 2.
7) Rep. Cop. Comm. s. 37.

III.3.1.4

Videobandupptagningar som film eller foto

Film som föremål för copyright är i den nyssnämnda definitionen icke helt entydigt bestämd för TV-förhållanden. Det kan sålunda utifrån lagtextens lydelse ifrågasättas, och det har i doktrinen yppats tvekan, om en videobandupptagning fyller kravet att innehålla en "sequence of visual images".[8] Däremot har invänts att "visual images" kan anses åsyfta inspelningsfakta före upptagning och icke behöver avse något i själva upptagningen.[9] Detta synes vinna stöd i förarbetena till lagen.[10] Definitionen förefaller icke desto mindre oprecis, eftersom inspelningsfakta av detta slag icke skulle omtalas som "visual images", om de omtalades för sig, oberoende av efterföljande upptagning och återgivning. Med hänsyn till den textexegetiska engelska lagtolkningsmetodiken förefaller det motiverat att icke utgå från att uttalandena under lagförarbetena skall läggas till grund för rättstillämpningen.[11] Redan en strikt texttolkning skulle dock kunna tänkas ge skydd för videobands bildelement. Om de icke anses vara delar av en "cinematograph film" bortfaller de definitionsvis för film uppställda inskränkningarna, och definitionen av "photograph" som "any product of photography or any process akin to photography, other than a part of a cinematograph film" (sect. 48 mom. 1) kunde begagnas i stället. Om bandet icke är film kunde sålunda varje del därav som kan bli bild vara produkt av ett slags med fotografi jämförligt förfarande.[12] Något krav på "konstnärlig kvalitet" uppställes som nämnts icke för foto.[13]

---

8) Carter-Ruck & Skone James s. 129.
9) Copinger § 745.
10) Se därom Eddy s. 110.
11) "It is unquestionably a rule that what may be called the parliamentary history of an enactment is not admissible to explain its meaning", ur Maxwell s. 26; jfr s. 221 f. Se även Friedmann s. 239 ff. och kritiken av rådande ordning i Stone s. 200 f.
12) Jfr om uttrycket nedan s. 246 f.
13) Därutom samt om ev. krav på originalitet, se Copinger § 118.

III.3.1.5

Live-bild som foto

Live-bilder i TV-program skulle med det ovan under III.3.1.4 angivna synsättet efter fixering på videoband behandlas som fotografiska verk, eftersom de icke vore delar av film.[14] Med det av lagförarbetena framgående synsättet skulle live-bilder enligt definitionen av "cinematograph film" vara var för sig skyddade i sitt på film upptagna skick. De skyddas icke som del av ett utsändningsinnehåll enligt de regler som avser copyright i TV-utsändningen (sect. 14 mom. 6). Med TV-utsändning avser CA som tidigare omtalats (ovan s. 31 not 2) "visual images broadcast by way of television, together with any sounds broadcast for reception along with those images" (sect. 14 mom. 10), och för intrång i den rätten förutsättes att så mycket utnyttjats som svarar mot "any sequence of images sufficient to be seen as a moving picture" (sect. 14 mom. 6).[15]

III.3.1.6

Utrymmet enligt lag för film- och TV-verksbegrepp, grundade på film- och utsändningsinnehållet

Fråga huruvida de "visual images" som omtalas i definitionen av film- och TV-utsändningsbegreppen avser inspelningsfakta eller först det som existerar i upptagning eller utsändning leder över till frågan om man icke även i engelsk rätt kan påträffa film- och TV-verk i den franska betydelsen av den helhet som utgöres av programinnehållet, skapad för visning eller utsändning. Ingen av verksbestämningarna förefaller dock rymma den helhet som i fransk rätt skulle motivera beteckningen film-, radio- eller TV-verk. En för juridiskt bruk avgränsad terminologi av detta slag har icke kunnat påträffas i CA. Fastmer synes lagens verksbestämningar avse endast sådana förutexisterande verk som för sin existens, om än icke för sin tillkomst, är oberoende av film-, radio- och TV-medium. Frågans praktiska bety-

14) Se definition av "photograph" ovan s. 180.
15) Se Carter-Ruck & Skone James s. 137 och 232.

delse ligger främst i om filmremsan endast skall utgöra originalföreteelse för copyrightanspråk beträffande filmen och ej även för anspråk beträffande annat, som först i denna kommit till uttryck. Förutsättningarna för att anspråk av det senare slaget skall kunna göras gällande är emellertid två. Dels måste det finnas en tillämplig verkstyp att inrangera anspråksunderlagets form i och dels får rätten icke ha konsumerats genom att anspråksunderlaget ingår i just en film eller en TV-utsändning.

III.3.1.7
Dramatiska verk som film- och TV-verk

Den första förutsättningen skulle endast kunna uppfyllas genom att programinnehållet (film eller icke-film) betraktades som *dramatiskt* verk även i fall då det icke nedtecknats i manus eller scenario; copyright skulle visserligen tillkomma endast genom fixering, men varje form därav skulle duga och man kunde så tänkas få anledning att ta programinnehållet till utgångspunkt för bestämning av rättsinnehavare till en copyright enligt första avdelningen av CA. Eftersom definitionen av dramatiska verk uttryckligen "does not include a cinematograph film" är bestämningen av sistnämnda uttryck betydelsefull. Vi är därmed över på den andra förutsättningen, även om det kommer att finnas anledning att närmare studera vilka möjligheter kategorin "dramatiska verk" kan erbjuda. Om film eller TV-utsändning per difinitionem innefattar inspelningsfakta jämte det som existerar i upptagningen eller utsändningen, i vad det icke har kommit till uttryck före inspelningen, så är svaret klart, till nackdel för ett antal personer bland vilka i synnerhet regissören förtjänar nämnas.

Om å andra sidan filmen eller utsändningen är just de konkreta bilder och ljud som innehålles däri så kunde dessa personer tänkas beredas väg till copyright via kategorien dramatiska verk. Filmkonsten i vid mening (såsom innefattande även TV) skulle då för vissa slags alster vinna rättsligt erkännande på annat sätt än som hittills ansetts motiverat av de engelska reglerna.[16]

16) Ulmer i Festschrift für Hallstein s. 549: "Die Leistungen die im Zuge der Dreharbeiten erbracht werden, werden im britischen Recht dem Produzenten zugeordnet."

Det kan te sig djärvt att endast på så textexegetiskt teoretiska grunder motivera ett förslag till lösning av det framställda problemet. Likväl kan hos Copinger[17] påträffas stöd för liknande resonemang. Han påpekar att enligt 1911 års lag ett dramatiskt framförande kunde förvärva copyright-skydd genom upptagning i framförandeögonblicket, men att "it would seem clear" att så ej vore fallet jämlikt CA. Hans skäl för denna slutsats strider emellertid mot hans allmänna syn på uppkomst av copyright genom efterföljande fixering[18], i det han nu hävdar att uppteckning måste föregå verkets tillkomst i rättslig mening. Copinger medger dock att definitionen "still admits of argument that a dramatic work which has been recorded on a recording device has a material form entitled to protection".

Det skyddsvärda i ett dramatiskt verk synes vara dess händelseförlopp, "a series of incidents in combination", i den form det kommit till uttryck, och ordet "dramatisk" får anses resa krav på något slags "story".[19] Med skydd för formen menas dock icke mer än att överföring till annan form är något varöver copyrightinnehavaren till det utnyttjade bestämmer. Visserligen kan enligt uppgift framgå av fallet Tate v. Fullbrook (1908)[20] att sceniska effekter jämte dialog som en helhet åtnjuter copyrightskydd i den meningen att de sceniska effekterna väl icke vore självständigt skyddsvärda, men att det vore tecken på rättsintrång, om samma sceniska effekter kopplades till en icke olik dialog. Resonemanget leder emellertid icke till en copyright för den som skapat effekterna. Iscensättningen av en revy lär visserligen ha skyddats i något fall, men enligt uppgift endast med copyright till vissa sceniska effekter som konstnärliga verk[21]; den uppräkning av vad som utgjorde skyddsvärda element av den balett som skyddades som en helhet, "a composite work", i fallet Massine v. de Basil (1938)[22] omfattade musikaliska och konstnärliga enheter samt dramatiska sådana av typen nedtecknat händelseförlopp och koreografiska notationer. Vid bedömning av om någon för ett film- eller programinnehåll ut-

17) § 166.
18) Se ovan s. 178.
19) Carter-Ruck & Skone James s. 225 ang. fallet Corelli v. Grey och Copinger §§ 449 och 484 ff.
20) Copinger § 168.
21) Perkin v. Ray Bros. enl. Copinger § 168 med not 48.
22) Se Eddy s. 41.

nyttjat ett annat sådant har även "the working out of the film" betydelse, men icke som copyrightföremål enligt lagens första avdelning för annan än den som har rätten till det underliggande händelseförloppet.[23] Den konstnärliga insats som kan ligga i utnyttjandet på ett givet stoff av *själva film- eller TV-mediet* kan visserligen betraktas som en helhet, men underlag saknas sålunda för att anse att allmänt sett en sådan helhet skulle kunna tillräknas det dramatiska verket. Det arbete som genom en sådan insats typiskt sett utföres av regissörer, iscensättare, klippare och mixare, ljus- och ljudsättare föranleder alltså icke någon copyright, efter vad som kan utläsas av tillgängliga, här redovisade källor. Men icke ens den som sett över, ändrat eller kompletterat ett skyddsvärt händelseförlopp synes ha utsikter att erkännas som copyrightberättigad.[24]

Som exempel på oskyddat programinnehåll nämner Copinger vidare "unscripted dialogues or discussions, quiz programmes and such material as music-hall sketches or gags, where the value of the performance consists in the visual 'business' ".[25]

Återstår då det otvivelaktigt föga vanliga fall då någon utnyttjat endast ett icke skyddsbart händelseförlopp som underlag för vad som kommer till uttryck i film eller utsändning och där ter sig skyddsvärt. Endast för detta fall kan ett utrymme tänkas finnas för copyright, grundad på annat än förutexisterande verksformer vid film och TV. Dramatiska verk i allmänhet synes icke vara underkastade det krav på skriftform som för koreografiska och mimiska verk framgår av sect. 49 mom. 1. Oavsett vilken praktisk betydelse en sådan copyright kan ha för den som utfört arbetet kan rätten tänkas få betydelse för framställarsidan, vars rätt enligt andra avdelningen av CA icke omfattar t.ex. bearbetning utan närmast utgör en rätt till de faktiska bilder och ljud som innehålles i film eller utsändning.

23) Carter-Ruck & Skone James s. 344 f.
24) Se Copinger § 307.
25) § 842.

III.3.1.8

Programinnehållet som composite work eller collective work

Engelsk rätt synes emellertid kunna rymma en på film- eller utsändningsinnehållet grundad, möjlig motsvarighet till den franska lagens film- eller TV-verksbegrepp, vilken ej kommer till uttryck i CA. Motsvarigheten skulle utgöras av den samling av enligt lagens första avdelning copyrightskyddade element i vad som kan utgöra film eller utsändning, vilken såsom en helhet kan omtalas som ett "composite" eller "collective work". "Composite" eller "collective work" skulle då ha den innebörd av "work written in distinct parts by different authors, or in which works or parts of works of different authors are incorporated", som framgick av CA 1911 sect. 35 mom. 1 c). Förhållandet mellan rättsinnehavare till sådana helheter kommer att studeras senare under III.3.3.[26]

III.3.2

Copyrightkonstruktionen och upphovsmannaskapet

Copyrightinnehavarna bakom vad som kan förekomma i TV kan som framgått normalt sökas med utgångspunkt i ej mindre än fyra olika slags anspråksunderlag: verk enligt någon av de i första avdelningen av CA angivna fyra kategorierna samt ljudupptagningar, filmer och utsändningar.[27] För varje objekt utpekas vissa typer av rättsinnehavare som s.a.s. ordinarie; deras kapacitet villkoras nämligen på olika sätt. Här skall först de ordinarie omtalas (III.3.2.1) varpå förutsättningarna för avvikelser skall beaktas (III.3.2.2).

---

26) Nedan s. 189 f.
27) Betr. de tre senares självständighet i förhållande till de fyra förra, se sect. 16 mom. 6.

III.3.2.1

De ordinarie copyrightberättigade

Beträffande utsändningar som regleras av lagen (se sect. 14 mom. 1) tillkommer copyright ettdera av de på TV-området konkurrerande British Broadcasting Corporation (B.B.C.) eller Independent Television Authority (I.T.A.).[28] Möjligheten att äga rätt enligt sect. 14 har på sätt angives i Copyright (International Conventions) Order, 1964 (S.I. 1964 No 690), sect. 8 och 9 med Schedule 5 och 6 utsträckts till att gälla för radio- och TV-företag i vissa främmande länder, däribland Sverige.[29]

Copyright till film tillhör framställaren "the maker", vilken definieras som "the person by whom the arrangements neccessary for the making of the film are undertakten" (sect. 13 mom. 10). Formuleringen har hämtats ur tidigare filmlagstiftning[30] och torde icke i praktisk tillämpning avvika från de exempelvis i FrURL art. 17 första st. och i UtbK art. 2 andra st. förekommande bestämningarna.

Även vid ljudupptagningar är den ordinarie rättsinnehavaren framställaren, definierad som den som äger "the first record embodying the recording" då denna framställes, vilket anses ha skett då upptagningen "is produced" (sect. 12 mom. 8).

För litterära, dramatiska, musikaliska och konstnärliga verk utom foto är "the author" rättsinnehavaren. Begreppet omfattar såväl egentliga upphovsmän som bearbetare.[31] Rätten till foto som konstnärligt verk tillkommer den person som ägde upptagningsmaterialet (negativet el.dyl.) (sect. 48 mom. 1) då fotot togs. Om fotot togs till följd av att en person gav en annan i uppdrag att taga fotot mot betalning tillkommer emellertid rätten beställaren (sect. 4 mom. 3). Eftersom foto icke skyddas särskilt som del av film kan dessa bestämningar tänkas få betydelse först vid utnyttjande av separata foton i programinnehållet men även för att ge TV-företag fotorätt, om videoband, så-

---

28) Om dessas organisation och inbördes relationer se Television Act 1954 (c. 55) och 1963 (c. 50); Halsbury's Statutes 2nd Edn., Vol. 34 s. 886 och Vol. 43 s. 1147, samt senast Television Act 1964, a.a. Vol. 44 s. 1229.
29) Lagtexten har sedan 1964 undergått vissa ändringar. I DdA 1964 s. 219 ff. återgives på franska 1964 års text; se i övrigt följande årgångar ang. de successiva förändringarna.
30) Se Eddy s. 109.
31) Om bearbetare, se nedan s. 192 f.

som här tidigare diskuterats, icke rymmes under definitionen av film. En konsekvens av att regelmässigt ägaren till det första negativet erhåller förekommande fotocopyright är då att om en live-bild först upptages icke av TV-företaget utan av en utomstående mottagande person, denne blir fotorättshavare. Denna konsekvens synes icke ha förutsetts i lagen. Reglerna om beställningsbild passar knappast in till TV-företagets skydd på grund av utformningen av kravet på betalning. Rättsverkningarna av en fotorätt skiljer sig från dem av en rätt till film särskilt såtillvida som fotorätten skyddar mot att fotot återgives i någonsomhelst materiell form (sect. 3 mom. 5 a)), medan filmrätten endast skyddar mot kopiering av filmen (sect. 13 mom. 5 a)).

Icke minst för TV:s förhållanden är det av stor betydelse att all copyright till verk skapade under tjänste- (och lärlings-) avtal "in the course of the author's employment" omedelbart tillfaller arbetsgivaren (sect. 4 mom. 4). Dekoratörers, scenarkitekters m.fl. arbete beröres av denna regel. Den avgörande faktorn för åtskillnad mellan "contract of service" (närmast tjänsteavtal) med angiven effekt och "contract for services" (närmast uppdragsavtal) synes utgöras av den kontroll eller bestämmanderätt som arbetstagaren i motsats till uppdragstagaren är underkastad.[32]

III.3.2.2
Särskilda regler för bestämning av rättssubjekt

Reglernas dispositivitet — Överlåtelse av copyright som grund för upphovsmannaskap — Presumtion om upphovsmannaskap samt rättsläget vid anonyma och pseudonyma verk

Reglernas dispositivitet.

De ovan under III.3.2.1 givna reglerna om "ordinarie" rättsinnehavare beror för sin tillämplighet på individuella fall av ett flertal omständig-

32) Se härom i allmänhet Chitty on Contracts, II, nr 1082 (s. 473), och utförligt hos Copinger § 325 ff., samt Carter-Ruck & Skone James s. 155 ff. och Leaper s. 145 ff. Jfr Rep. Cop. Comm. s. 99.

heter, varibland den mest säregna vid jämförelse med kontinental och nordisk rätt torde vara att reglerna är *dispositiva* (sect. 4 mom. 5).[33]

Överlåtelse av copyright som grund för upphovsmannaskap.

Generellt gäller att skriftliga överlåtelseavtal beträffande framtida verk, ljud- och bildupptagningar samt utsändningar tillför förvärvaren all copyright från objektens tillkomst (sect. 37).[34] Copyright kan vidare överföras helt eller delvis (se sect. 36 mom. 2) förutom genom överlåtelse av existerande verk eller andra objekt "by testamentary disposition, or by operation of law, as personal or moveable property" (sect. 36 mom. 1); överlåtelsen skall också här vara skriftlig.[35] Tolkning av ett skriftligt uppdragsavtal synes stundom böra kunna föranleda samma effekt som ett tjänste- eller utpräglat överlåtelseavtal. Som tolkningsdatum härvidlag kan tänkas tjäna att arbetsresultatet är speciellt utformat för att kunna begagnas som programinnehåll.[36]

Den engelska lagen rymmer ingen motsvarighet till de presumtionsregler för framställares rättsförvärv som uppställes i t.ex. art. 17 tredje st. FrURL, §§ 88 och 89 VtURL och 39 § URL. Filmframställares och TV-företags egen copyright till film och utsändning samt den effekt att avgränsa kretsen av upphovsrättsberättigade som lagens tämligen precisa verksbestämningar ger har onödiggjort sådana regler.

Presumtion om upphovsmannaskap samt rättsläget vid anonyma och preudonyma verk.

Sect. 20 mom. 2 innehåller en presumtionsregel om upphovsmannaskap beträffande litterära, dramatiska, musikaliska och konstnärliga verk. Den vars verkliga eller kända namn angivits som upphovsmannens till verket på exemplar av det utgivna verket eller, om det gäller ett konstverk, utsatts på verket då det tillkom, presumeras vara ordinarie upphovsman till verket. Verket förutsättes ha tillkommit så att

33) Anledningen till att endast mom. 2—4 omfattas av regeln i mom. 5 synes vara att den överenskommelse som skulle få effekt genom dispositivitetsregeln i mom. 5 i de av mom. 2—4 avsedda fallen skulle ta över ett avtal med eljest andra konsekvenser.

34) Märk dock Copinger § 986 in fine samt beträffande utsändningar sect. 37 mom. 4 och para 1 och 4 Fifth Shedule CA.

35) Om effekten av överlåtelse i annan form, se Copinger § 355 f. Allmänt om nu berörda stadganden, se Copinger § 341 ff., Carter-Ruck & Skone James s. 177 ff. och Eddy s. 175 ff.

36) Jfr Copinger § 667.

bl.a. de inskränkningar vilka, såsom ovan omtalats, förekommer i sect. 4 mom. 3 och 4 icke skall vara tillämpliga. Särskilda regler om rätt att företräda upphovsmannen till ett anonymt eller pseudonymt verk synes icke finnas.

III.3.2.3

Närmare om upphovsmannakretsens bestämning vid verk som programinnehåll

De ursprungliga rättsinnehavarna till de verk som kan utgöra programinnehåll måste, som redan framgått, sökas med utgångspunkt i de verkstyper som begagnas för arbetet med programframställningen, d.v.s. förutexisterande verk. Därutöver kan endast göras gällande rätt enligt lagens andra avdelning samt utövande konstnärers rätt och eventuellt sådana personers rätt som hänför sig till ett händelseförlopp som kommer till uttryck först i programmet. Sådana medverkande som regissörer, iscensättare, programproducenter, klippare, mixare, ljus- och ljudsättare får däremot som nämnts icke någon copyright för de insatser som kan anses som typiska för deras kategorier. Motsättningen mellan den trots allt enkla gränsdragningen i engelsk rätt å ena sidan och de i fransk, tysk och nordisk rätt åt rättspraxis lämnade möjligheterna att dra en gräns å den andra är uppenbara. De regler som frigör upphovsmannaskapets bestämning från frågan vem som skapat verket får på grund av vad nu nämnts om de möjliga upphovsmannakategorierna icke den betydelse för TV-förhållanden som de skulle få med en mindre väldefinierad verkskatalog.

III.3.3

Förhållandet mellan ursprungliga copyrightinnehavare till verk i programinnehåll

III.3.3.1

Bestämning genom verkskategorier

Composite works och collective works — Works of joint authorship

Composite works och collective works.

I tidigare sammanhang har här talats om "composite work" eller

"collective work" som uttryck för en helhetssyn på copyrightskyddade verkselement i ett programinnehåll.[37] Dessa typer av helheter kännetecknas som nämnts av att vara sammansatta av flera verk eller delar av verk av olika upphovsmän. De skall ha stått för "separate and distinguishable contributions from different hands".[38] Sådana slags helheter, som numera icke uttryckligen omtalas i CA, kan, om de kan inrymmas i någon av lagens fyra verkskategorier, utgöra självständiga anspråksunderlag för upphovsmän till just dem.[39] Delarna är emellertid föremål för egen copyright.[40] Text och musik, vart för sig litterärt resp. musikaliskt verk, kan sålunda tillsammans komma att i film eller utsändning anses som dramatiskt verk, till vilket en gemensam copyright knyter, men författaren och kompositören äger självständigt förfoga över var och en sitt.[41] Den engelska rätten står här i motsatsförhållande till den franska.[42]

Works of joint authorship.

De helheter som ovan har omtalats bör motställas "works of joint authorship", en av lagen uttryckligen reglerad kategori, bestående av verk "produced by the collaboration of two or more authors in which the contribution of each author is not separate from the contribution of the other author or authors" (sect. 11 mom. 3). Endast då flera personers insatser åstadkommer ett sådant resultat uppstår, för de situationer som kan ha intresse i denna framställning, ett oupplösligt rättsligt beroende. Även "work of joint authorship" endast kvalificerar underlaget för de övriga verksuttrycken i lagen. Om någon medverkat med regianvisningar, anvisningar för ljussättning etc. under en annans utarbetande av händelseförloppet till ett dramatiskt verk blir sålunda den medverkande icke att anse som en "joint author" till verket. Det tycks förutsättas att verket resulterat av "preconcerted joint design".[43] För att någons bidrag skall anses som åtskilt från

37) Ovan s. 185.
38) Rep. Cop. Comm. s. 10.
39) Den enda rättsverkan av att det gäller ett sammansatt verk för dem som icke kan tillgodoräkna sig själva sammansättningsarbetet torde vara att, om verket utgives under flera namn, som icke alla är pseudonymer, skyddstiden för pseudonyma verk icke blir tillämplig, para. 3 Second Schedule CA.
40) Se Carter-Ruck & Skone James s. 164 och Copinger § 662 f.
41) Se Carter-Ruck & Skone James s. 165 f. och Copinger §§ 173 f. och 306.
42) Se ovan s. 163 f. Jfr betr. tysk rätt nedan s. 213 f. om verkkombination.
43) Se Eddy s. 236.

övrigas synes skola förutsättas att det utgör en "substantial part" av helheten enligt den rättspraxis som anknyter till detta begrepp för bedömning av intrångsfall.[44] Om å andra sidan en persons bidrag är obetydligt betraktas denna person icke som upphovsman och verket behöver kanske icke betraktas som "joint work".[45] Bland rättsverkningarna förtjänar här framhållas att medupphovsmännen var och en har en andel i verket, vilken kan vara föremål för vanliga förmögenhetsrättsliga förfoganden.[46] Sinsemellan är upphovsmännen beroende av varandras medgivanden för utnyttjanden av verket och var och en kan själv föra talan mot obehöriga utnyttjanden genom annan person inom eller utom kretsen. Skyddstiden beräknas från den sist avlidne upphovsmannens dödsår, para. 2 Third Shedule CA.[47]

III.3.3.2

Förhållandet mellan originalupphovsmäns och bearbetares rätt

Förhållandet mellan engelsk och fransk rätt — Bearbetningsbegreppet i Copyright Act, 1956 — Beroendeförhållandet mellan original och bearbetning — Successiva bearbetningar

Förhållandet mellan engelsk och fransk rätt.

Den ordning som i fransk rätt gör det betydelselöst för förhållandet mellan upphovsmännen till programinnehållet som helhet om den enes insats utgör en bearbetning av en annans saknar motsvarighet i engelsk rätt.[48] Dennas allmänna regler om bearbetning och bearbetares rätt i förhållande till originalverks upphovsmans är fullt ut tillämpliga. Detta får bl.a. betydelse för copyrightförhållanden då ett filminnehåll bearbetats för TV och omvänt. Den tvekan som i fransk rätt kunde ha rått om rättsläget, försåvitt dess specialreglering hade saknats, förefaller dock vara utan aktualitet i engelsk rätt.[49] En ytterligare skillnad

44) Sect. 49 mom. 1. Se Copinger § 413 ff. och Eddy s. 66 ff.
45) Carter-Ruck & Skone James s. 165.
46) Copinger, § 692, anser det sannolikt att andelarna skall anses vara lika stora för alla, om annat icke överenskommits.
47) Närmare om rättsverkningarna se Copinger § 692 ff., Carter-Ruck & Skone James s. 165 f. och Eddy s. 99 f.
48) Jfr ovan s. 166 f.
49) Se nedan s. 192.

framträder vad avser bearbetares rätt att självständigt utnyttja sin bearbetning. Förutsättningarna för bearbetares, liksom originalverks upphovsmäns, utövande av sin egen rätt blir icke som i fransk rätt beroende av vilken inverkan det kan ha på utnyttjandet av programinnehållet i dess helhet.[50]

Bearbetningsbegreppet i Copyright Act, 1956.

Med bearbetning avses i CA, när det gäller litterära och dramatiska verk, något av följande fyra fall: dramatisering av icke-dramatiskt verk, förändring av dramatiskt verk till icke-dramatiskt verk (i båda fallen oavsett om det sker på originalspråk eller annat språk), översättning samt framställning av en bildversion för bok, tidskrift el.dyl. av ett verks "story or action". Vid musikaliska verk avses med bearbetning "an arrangement or transcription of the work" (sect. 2 mom. 6). Redan framställning ("making") av en sådan bearbetning synes vara underkastad originalverkets upphovsmans rätt, om icke framställaren kan åberopa sig på särskilda undantagsregler, såsom dem om "fair dealing" i sect. 6.[51] Uttrycket "adaptation" förekommer icke i CA i samband med tal om konstnärliga verk, men i sect. 9 mom. 8 förklaras att omvandling av ett konstnärligt verk från två dimensioner till ett föremål av vad slag som helst i tre icke skall anses utgöra intrång, om för icke-experter det tredimensionella föremålet ej framträder som "reproduction" (mångfaldigande); i art. 48 mom. 1 bestämmes detta begrepp för konstnärliga verk sålunda, att det kan innefatta förändringar mellan två och tre dimensioner. Litterära, dramatiska och musikaliska verk förklaras kunna mångfaldigas genom upptagning på fonogram eller film.

Beroendeförhållandet mellan original och bearbetning.

Syftet med att utskilja en grupp fall som av lagen utpekas som bearbetningar synes framför allt ha varit att klargöra att resultaten av angivna omvandlingar icke just på grund av dem faller utanför originalets rättsinnehavares copyright. Fråga är emellertid om dessa slags förändringar

50) Jfr ovan s. 163 f.
51) Sect. 2 mom. 5. Engelsk rätt överensstämmer vad gäller huvudregeln här med fransk rätt och beträffande filmverk som bearbetning även med tysk rätt; se ovan s. 167 och nedan s. 212.

är de enda som kan förläna en annan person rätt med avseende på sitt arbete med tidigare verk. CA omtalar icke uttryckligen någon rätt för bearbetare[52], utan bearbetares insatser bedömes som skyddsvärda i beroende av hur de framstår i det verk som slutprodukten anses vara, och bearbetarna får — jämte originalverkets copyrightberättigade — egen copyright till detta. CA använder sig alltså av ett verksbegrepp som tar sikte på den *företeelse* som bedömes.[53] Kraven för att få skydd, grundat på bearbetning förefaller f.ö. att vara låga.[54]

Omtalandet av de särskilda bearbetningskategorierna inskränker heller icke i princip omfånget av mångfaldigandebegreppet utan även längre gående ändringar kan vara otillräckliga för att komma utanför ramen för originalverkets copyrightskydd.[55] Terminologin synes vara att man har att göra med en "copy" av originalverket efter en "reproduction" därav också sedan en bearbetning skett, som ger även bearbetaren en copyright till det verk, bearbetningsverket, som resulterat av bearbetningen.[56]

Likväl har hävdats att bearbetning av litterära och dramatiska verk till följd av CA:s bestämmelse i sect. 2 mom. 6 förutsätter språklig dräkt för bearbetningsverket.[57] Den som i endast film- eller TV-bild utan mellanliggande uppteckning bearbetar ett händelseförlopp, som utgör dramatiskt verk, skulle sålunda icke kunna få copyright som bearbetare.[58] Han skulle emellertid kunna få den rätt som direkt hänför sig till vad som framgår av filmen eller utsändningen utan avseende på förutexisterande verk och som omtalas ovan s. 182 ff.

Successiva bearbetningar.

Vad som ter sig som en TV-bearbetning av en film eller en filmbearbetning av ett TV-program kan ha tillkommit med utnyttjande av

---

52) "Bearbetare" eller motsvarande uttryck saknas i lagen.
53) Se Copinger § 126 ff.
54) Se Copinger § 130.
55) Se Copinger § 419 med hänvisning till fallet Francis Day & Hunter, Ltd. v. Bron. [1963] 2 All E.R. 16, med dess krav på "substantial similarity". Allmänt om jämförelsen mellan företeelser vid påstående om intrång, se Carter-Ruck & Skone James s. 211 ff.
56) Om copy-begreppet se Eddy s. 219 med citat från fallet West v. Francis (1822).
57) "language is now essential in the conversion", Carter-Ruck & Skone James s. 71 och 224 f.; Copinger § 450.
58) Jfr Strömholm, Europeisk upphovsrätt s. 111.

filmen, resp. TV-programmet som underlag. Ett däri ingående dramatiskt verk kan då utgöra underlag för copyrightanspråk. Men detta dramatiska verk kan även det vara en bearbetning, kanske av en novell eller ett skådespel. Än vidare är det icke nödvändigt att exempelvis TV-bearbetningen verkligen faktiskt utnyttjat filmen — den kan ha använt novellen eller skådespelet — även om den kanske mest liknar filmen. I regleringen av detta slags situationer skiljer sig fransk och engelsk rätt. Såtillvida överensstämmer rättssystemen som de båda upprätthåller vad som brukar kallas ett subjektivt nyhetskrav.[59] I engelsk rätt har detta tagit sig uttryck i krav på eftergörande ("copying") för angripbarhet. Men till skillnad från vad som följer av den franska speciella regleringen av film- och TV-verk kan copyrightanspråk i TV-bearbetningsfallet endast grundas på något som berättigar till copyright i det som verkligen utnyttjats för programmet.[60] Detta kan utesluta copyright för novellförfattaren i dessa fall av andrahandsderivat. Som ytterligare exempel kan nämnas att om en TV-bearbetning sker av scendekor, som grundar sig på fotografier eller andra konstnärliga verk[61], fotografen eller konstnären kan stå utan copyrightskydd om blott de successiva förändringarna är tillräckligt omfattande.[62]

Den engelska lagen koncentrerar i intrångsfallen bedömningen till en jämförelse mellan det som verkligen utnyttjats och resultatet av utnyttjandet. Härigenom kommer man för det fall att det utnyttjade är en film som innehåller en bearbetning, liksom i andra fall då ett bearbetningsverk begagnas, att ha att göra med en rätt för bearbetaren till bearbetningsverket som beror av rättsinnehavarens till det bearbetade verket rätt. Denne bearbetares rätt är emellertid såtillvida självständig som den är oberoende av det bearbetade verkets skyddstid. Vidare får bearbetaren fritt förfoga över sitt alster i den mån han icke därigenom förfogar över en "substantial part" av det bearbetade.

---

59) Se ovan s. 54 f. och nedan s. 374 ff. om begreppet.
60) Se Copinger §§ 408 och 485.
61) Jfr Carter-Ruck & Skone James s. 215 f.
62) Det må erinras om sect. 18 mom. 3, som under a) på visst sätt inskränker möjligheterna för rättsinnehavare till verk att utkräva påföljder med avseende på en "infringing copy" i filmform. Se härom Copinger § 566.

III.3.4

Det ursprungliga förhållandet mellan upphovsmän och programframställare under framställningsförloppet

III.3.4.1

Upphovsmans utnyttjande av programinnehålls delar i andra sammanhang

De verk och utskiljbara delar av verk som utnyttjas för programframställning kan, oavsett om de tillkommit före framställningsförloppet eller därunder, alla begagnas separat av sina upphovsmän i andra sammanhang utan att det möter några särskilda legala hinder, grundade på hänsyn till framställarsidan, om blott intrång icke sker i någon av de speciella typerna av copyright enligt andra avdelningen av CA och upphovsmännens rätt icke övergått på framställaren genom tjänsteavtal, överlåtelse etc. Endast avtal inskränker denna frihet. I förhållande till fransk rätt innebär detta en starkare ställning för de ursprungliga rättsinnehavarna.[63] Under parlamentets behandling av förslaget till CA gjordes icke några framställningar med önskemål beträffande förhållandet mellan film- eller andra programframställare och upphovsmännen med avseende på de förras utnyttjande av verk.[64]

---

63) Jfr ovan s. 163 f. Även vid en verkkombination enligt tysk rätt torde de enskilda upphovsmännens rätt vara mer inskränkt än enligt de engelska reglerna, se nedan s. 213 f. I ett avseende innebär verks utnyttjande i film dock en nackdel för upphovsmannasidan enligt engelska regler. Skyddstiden för utnyttjade verk påverkas såtillvida att sedan filmens egen skyddstid utlöpt offentligt framförande av filmen icke utgör intrång i de upptagna verken (sect. 13 mom. 7). Motsvarande bestämmelse saknas vid radio- och TV-utsändning (jfr sect. 14 mom. 2). I Copyright Committee var fråga om att specialreglera förhållandet mellan upphovsmän till för film beställda verk och filmframställare; man tänkte särskilt på upphovsmän till specialkomponerad musik och deras tillvaratagande av ersättningsrätt genom inkassering i biografer och från radioföretag, men frågan fick falla, sedan man konstaterat att det icke i England uppstått några praktiska svårigheter; det hade icke förekommit några fall av invändningar, grundade på copyright, mot visning av en färdigställd film, och risken för missbruk av sådan rätt ansågs icke värd att beakta; se Rep. Cop. Comm. s. 40 f. och Whale i DdA 1956 s. 95 f.
64) Whale i DdA 1957 s. 103.

III.3.4.2

Framställares skydd mot anspråk, grundade på ideell rätt

Den hänsyn till framställarens intressen av ostört framställningsförlopp för film- och TV-verk som tagits i fransk rätt har icke föranlett särskilda regler i engelsk rätt. Detta får anses sammanhänga med två mycket väsentliga särdrag i det engelska systemet. Dels är som nämnts all copyright, existerande som framtida, i princip överlåtbar helt eller delvis, och i vissa fall gives förekommande copyright direkt till annan än verkets egentlige upphovsman. Dels är copyrightinnehavarnas ändringsskydd — liksom deras ideella rätt — i stort av annan art och mer ofullständigt än i övriga här studerade rättssystem.[65] Programframställare kan till följd härav genom att förvärva en efter deras önskemål avgränsad copyright vara tämligen trygga mot det slags överraskningar som man i andra länder fruktar och som hör samman med en ideell rätts oöverlåtbarhet. Det kan gälla invändningar mot åtgärder med verk under framställningsförloppet eller invändningar som grundar sig på att något som utarbetats för programinnehållet när detta färdigställts återgives på ett kränkande sätt, i oacceptabelt sammanhang eller dylikt.

Så snart överlåtelse (assignment) föreligger av rätt att utnyttja verk för programframställning eller för utnyttjande i program står det förvärvaren fritt att göra vilka ändringar i verket han vill, om avtalet icke föreskriver annat.[66] Det har hävdats att, om avtalet endast avser upplåtelse att utnyttja verket (licence), licenshavaren dock vore bunden att utnyttja verket som det är, om det uttryckligen avtalats eller måste ha varit underförstått ("implied term") att ändringar icke skulle ske.[67] Beviskravet förefaller emellertid att kunna vändas, så att ändringsfrihet förutsätter avtal vid vissa slags grunder för invändningar.[68] Vad som slutligen gäller om parternas inbördes förhållande med avseende

65) En kortfattad aktuell redogörelse härför ger Skone James i NIR 1967 s. 194 ff.
66) Skone James i NIR 1967 s. 203 f.
67) Skone James i NIR 1967 s. 204. Om copyrightupplåtelse, se Copinger § 379 ff., och allmänt om ändringsfrihet, dens. § 988.
68) Skone James i NIR 1967 s. 203.

på ideell rätt — icke endast av typen "droit au respect" utan även "droit à la paternité" — vid licensavtal är dock oklart.[69] Då en programproducent som utför en otillåten ändring eller bearbetning är knuten till B.B.C. eller I.T.A. synes företaget ensamt bli ansvarigt för ev. intrång i rätten till verk som utnyttjats.[70]

Kap. 4

III.4

Tysk rätt

III.4.1

Programinnehållet som filmverk, filmsekvenser, fotoverk och foto

III.4.1.1

Allmänt

Den västtyska upphovsrättslagen (VtURL) av år 1965 omfattar bland de kategorier i § 2 st. 1 som exemplifierar av lagen skyddade litterära, vetenskapliga och konstnärliga verk "Filmwerke einschliesslich der Werke, die ähnlich wie Filmwerke geschaffen werden". Härjämte omtalas bl.a. som ytterligare kategori "Lichtbildwerke", fotoverk, med ett motsvarande tillägg. I lagens tredje del, med särskilda bestämmelser om film, regleras förutom rätten till filmverk även rätten till vad som här kommer att kallas filmsekvenser, "Laufbilder". De definieras som bildsamt bild- och ljudföljder, som icke skyddas såsom filmverk, § 95.[1] I lagmotiven[2] anföres som typexempel enkla filmupptagningar eller live-utsändningar av utövande konstnärers framföranden av verk, rena

69) Se Strömholm, I s. 430 f.
70) Se Carter-Ruck & Skone James s. 221 och 343.
1) För en översikt över lagförarbetena till reglering av upphovsrätten betr. film se Roeber i Festschrift für Bappert s. 189 ff.
2) RegE s. 102 f.

dokumentärfilmer och TV-överföring av ett operaframförande medelst fasta kameror.[3] Jämte fotoverk, som regleras som övriga av lagen skyddade verk, omtalas som "Lichtbild" även sådant foto som icke är verkskvalificerat. Åtskillnaden mellan fotoverk och foto saknar dock — utom såvitt avser tillämpningen av § 91 — rättslig betydelse (§ 72) varför båda fortsättningsvis, utanför tal om § 91, kommer att omtalas som foto.[4]

III.4.1.2
Programinnehållets objektskategorier

VtURL definierar icke filmverk utan avskiljer blott filmsekvenser från begreppet. Det filmverk och filmsekvenser överordnade begreppet film avser i lagen bildföljd, icke upptagningsmedium.[5] I denna sammanhängande redogörelse för tysk rätt kommer i enlighet härmed film och bildföljd ofta att begagnas både för film som upptagningsmedium och för TV-program som ram för programinnehållet. Genom att film avser just bildföljden frigöres filmverksbegreppet från beroende av vilket slags upptagningsmedium som begagnats, och videobandupptagningar likställes med andra upptagningsmetoder. I RegE har även den konsekvensen dragits att man frigjort film- och filmverksbegreppen från beroende av att upptagning skett. Sålunda uttalas i RegE (s. 98) att de särskilda reglerna om film, vare sig det är fråga om filmverk eller om filmsekvenser, i tredje delen av VtURL "gelten somit grundsätzlich nicht nur für fixierte Filme, sondern ebenso für Fernsehfilme, die ohne vorherige Aufzeichnung live gesendet werden". Endast filmframställarens egen "Leistungsschutzrecht" med avseende på film är beroende av att upptagning skett (§§ 94 och 95). I övrigt är det såväl vid TV som vid kinofilm endast fråga om det i bildföljd och eventuellt åtföl-

3) Se vidare v. Gamm s. 704 ff. Brugger hävdar i FuR 1966 s. 91 att det måste vara fråga om "zusammenhängende laufende Bilder, die eine Bewegung zum Ausdruck bringen". Ett sådant krav synes vara opraktiskt, eftersom det skulle föra undan sådana delar av film som omfattar orörliga motiv, tagna med fasta kameror från tillämpning av § 95.

4) Om anledningen till detta sätt att ordna skyddet vid foto, se RegE s. 37 och 88 f. Särskilt om striden för likställighet beträffande skyddstid, se Schriftlicher Bericht, zu Drucksache IV/3401 till § 71.

5) Se RegE s. 98.

jande ljud förefintliga programinnehållets förmåga att utgöra underlag för rättsanspråk enligt lagen.[6] Live-programs innehåll kommer sålunda att rättsligt likställas med upptaget programinnehåll; TV-verk och filmverk behöver icke mot denna bakgrund omtalas som olika kategorier; allt är filmverk. Live-bildföljder och live-bilder likställes med filmsekvenser och foto[7].

VtURL kan dock knappast sägas i sin text ge klart underlag för den nu omtalade regleringen av live-TV-förhållanden. Det främsta stödet för att jämställa upptagningar och innehållet i live-program utgöres av den till BK återförbara frasen i § 2 st. 1 pkt 6 om "Werke, die ähnlich wie Filmwerke geschaffen werden", vilka skall innefattas i begreppet filmverk. Uttrycket kan föranleda flera olika tolkningar. I § 94 talas vidare om framställares rätt med avseende på den anordning på vilken filmverk upptagits. Det citerade partiet av RegE (s. 98) har emellertid i doktrinen allmänt accepterats som bestämmande, varför regeln i § 2 st. 1 pkt 6 här må lämnas utan ytterligare kommentar.

Under förberedelsetiden för VtURL ivrade man på flera håll för en åtskillnad i lagen mellan film- och TV-verksbegrepp, i synnerhet i syfte att underbygga en särhållning mellan rätt till TV-utnyttjanden och andra utnyttjanden.[8] En sådan ordning kan te sig sakligt diskutabel, särskilt mot bakgrund av den tekniska utvecklingen på distributionsområdet för kino- och TV-film med exempelvis programförmedling från en central till biografer och samlingslokaler.[9] Man har emellertid i VtURL i visst hänseende åstadkommit den särhållande effekten på annat sätt. I en presumtionsregel om framställares rättsförvärv i § 88 föreskrives i st. 1 pkt 3 och 4 att framställaren till filmverk, vilket avsetts för utsändning, presumeras ha förvärvat blott utsändningsrätt, medan han vid sådana filmverk som framställts för framförande som avses i § 19 st. 4 (övriga fall) presumeras ha förvärvat endast den rätt till framförande som där avses.[10] Dessa regler — som alltså till olika behandling sammanför å ena sidan programinnehåll som ursprungligen

6) Se Reischl (referat) i FuR 1966 s. 108.
7) Detta fastslogs beträffande live-bild redan före VtURL i ett avgörande av Bundesgerichtshof 27/2 1962, BGHZ 37 s. 1, GRUR 1962 s. 470. Jfr OLG Hamburg 7/7 1960, Schulze OLGZ 46. Se även nedan s. 239 f.
8) Ex. Brugger i Ufita 41 (1964) s. 257 ff.
9) Se Fromm & Nordemann s. 264.
10) Jfr Ulmer s. 383.

avsetts för TV, vare sig i live-form eller upptagning, och å andra sidan sådant som avsetts för annat filmbruk — kan läggas till grund för att i första fallet tala om TV-verk och i det andra om filmverk. Den terminologiska skillnaden mellan filmverk och TV-verk blir då densamma som har konstaterats för fransk rätts del, utan att likheten berättigar till någon parallell på rättsföljdssidan.[11] För den fortsatta framställningen av tysk rätt kommer dock här ordet "filmverk" att, såsom sker i lagen, begagnas för den totalitet av verkskvalificerat innehåll i ett program, som icke blott utgör återgivning av förut existerande verk.

Såsom innehåll i ljudupptagning, radio- eller TV-utsändning kan programinnehållet innefattas i föremålen för fonogramframställares respektive utsändande företags "Leistungsschutz" enligt §§ 85 och 86 (fonogram) samt 87 (utsändning).

III.4.1.3
Filmverk enligt tidigare lag

Begreppen film, filmverk och filmsekvens är nya i tysk upphovsrättslag, som tidigare, i § 12 st. 6 LUG och § 15 a KUG, endast talade om verk, som framställts "im Wege der Kinematographie oder eines ihr ähnlichen Verfahren". Sådana verk skyddades enligt lagtexten i KUG i anslutning till BK:s Romtext art. 14 andra st., om de "wegen der Anordnung des Bühnenvorganges oder der Verbindung der dargestellten Begebenheiten" vore att betrakta som "eine eigentümliche Schöpfung".[12] Filmens handling skyddades mot bildåtergivning "in geänderter Gestaltung", § 15 a KUG.

III.4.1.4
Det kvalitativa filmverksbegreppets utveckling intill VtURL

Beskrivningen av vad som vore *filmverk* ansågs småningom icke vara uttömmande, utan man kom att med betoning av bildkompositionens

11) Jfr dock ovan s. 158 f.
12) Jfr OLG Hamburg 23/1 1958, Schulze OLGZ 30: "Der Film selbst ist" ... "nicht die Vervielfältigung des Drehbuches, sondern stellt eine eigene geistige Schöpfung dar, für die die geistige Schöpfung des Drehbuchautors mitbenutzt wird".

betydelse[13] lägga huvudvikten vid vad som allmänt kunde anses som resultat av skapande inför och i filmframställningen.[14] Domstolsavgöranden spelade en tämligen sen roll i utvecklingen av denna sida av filmverksbegreppet.

I rättsfallet Bundesgerichtshof 21/4 1953[15] förekommer en abstrakt bestämning av vad som erfordrades för skydd som filmverk: filmen får icke framträda i en "bloss schematischen Aneinanderreihung von Lichtbildern" utan måste "durch die Auswahl, Anordnung und Sammlung des Stoffes sowie durch die Art der Zusammanstellung der einzelnen Bildfolgen" utgöra "das Ergebnis individuellen geistigen Schaffens".[16]

RegE ger för vissa fall ledning vid verksbestämningen med uttalandet att "die Verschmelzung der bei der Verfilmung benutzten Werke zu einer Einheit und ihre Umwandlung in das Bildliche stellen einen eigenen schöpferischen Vorgang dar, bei dem das Filmwerk als ein neues Werk entsteht".[17]

Uttalandet av Bundesgerichtshof avser närmast förutsättningarna för skyddsvärdighet vid filmframställning, oberoende av om förutexisterande verk utnyttjats[18], medan uttalandet i lagförarbetena åsyftar just fall, då man begagnat sådant underlag.

III.4.1.5
Det befogenhetstekniska filmverksbegreppet

Einheitstheorie kontra dualistische Theorie — Lösningen i VtURL

Diskussionen om filmverksbegreppet i tysk rätt präglades före tillkomsten 1965 av VtURL av de speciella problem som uppkom till följd av ålderdomlig, och i betydelsefulla hänseenden svårtillämpad lag-

---

13) Se Ulmer s. 135 och nedan s. 222.
14) Se t.ex. Berthold & Hartlieb s. 4, v. Gamm, Grundfragen s. 14 f. och Voigtländer, Elster & Kleine s. 19 f.
15) BGHZ 9 s. 262, GRUR 1953 s. 299.
16) Fallet citeras för sina skyddsvärdighetsbestämningar av Bundesgerichtshof 19/10 1962. Schulze BGHZ 100, GRUR 1963 s. 40. Fallet berör även förutsättningarna för upphovsrättsligt beroende mellan litterärt underlag och filmverk. Se även nedan s. 223 not 100.
17) RegE s. 38.
18) Jfr Bundesgerichtshof 8/2 1957, Schulze BGHZ 38, som avser samma film och där man antyder frågan om film av berört slag alls kan vara bearbetning av ett litterärt underlag.

text, uppdelad på de två lagarna LUG och KUG. En av de svårigheter som förelåg var att avgöra hur filmalster över huvud skulle skyddas mot annat än bildåtergivning, en annan i vad mån rätt skulle anknyta till filmverk, uppfattat som en konstnärlig (eller scenisk) enhet av bild och ljud.[19] Litteraturen kring de problem som de äldre lagarna föranledde är synnerligen omfattande. Endast det senare problemet kan här ännu förtjäna några ord.

Einheitstheorie kontra dualistische Theorie.

Den strid som stod mellan en "Einheitstheorie" och en "dualistische Theorie", och som gavs uttryck för att gälla huruvida ljudfilm skulle bedömas som en rättslig verksenhet eller ej, gällde till sina praktiska konsekvenser främst hur kompositörers till filmmusik rätt skulle gestalta sig. Genom att uppfatta filmverk som en enhet ansåg man att kompositörens rätt vore bunden till rätten till filmverket, varför han icke skulle kunna rättsligt förfoga självständigt över musiken.[20] Denna sammanlänkning av tanken på enhetligt verk och enhetlig rätt eller dess motsats, delat verk och delad rätt, mötte invändningar från flera håll;[21] dessa synes nu ha beaktats i VtURL.

Lösningen i VtURL.

Med filmverk som självständig verkskategori bland exemplen på skyddade verk i § 2 st. 1 pkt 6 VtURL avses filminnehållet (ljud och bild) som en *enhet*,[22] men av enhetstanken sluter lagen icke i vidare mån något om rätten till det upphovsrättsligt skyddsvärda som utnyttjas i eller framgår av filmen än att den gör en skillnad mellan "Aufführungsrecht" till musik och "Vorführungsrecht" till filmverk inklusive musik, § 19 st. 2 och 4.[23] Härigenom har den tidigare ordningen med en "Vortrags- und Aufführungsrecht" för ljuddelen (Reichsgericht 5/4 1933, RGZ 140 s. 231) upphört. Vad man i tidigare doktrin sökte

19) Se om tidigare förhållanden Berthold & Hartlieb s. 1 ff., v. Gamm s. 14 ff. och Ulmer s. 133 f.
20) Se redogörelsen hos Berthold & Hartlieb s. 10 ff. samt även Ulmer s. 173 f. Jfr Haeger s. 57 ff.
21) Bl.a. Berthold & Hartlieb s. 14 ff., v. Gamm, Grundfragen s. 20, Runge s. 260 ff., Ulmer s. 173 f.
22) Jfr RegE s. 37 f. Se Fromm & Nordemann s. 63 f.
23) Se RegE s. 49, Fromm & Nordemann s. 110 och Hubmann s. 100.

lösa under stelt fasthållande av en viss uppfattning av verksbegreppet som utgångspunkt har man i lagen avgjort genom regler om medupphovsmannaskap i § 8 och om upphovsmannaskap till "verbundene Werke" i § 9.[24] Att filmverket betraktas som en enhet synes dock sålunda kunna medföra att en upphovsrättsligt kvalificerad text genom att förbindas med en ren filmsekvens kan göra sistnämnda till del av ett filmverk och textens framförande genom filmen till "Vorführung".[25]

III.4.1.6
Filmsekvenser

Lagens regler om *filmsekvenser* i § 95 har motiverats av att de särskilda regler för film som förekommer i lagens tredje del, första avsnittet (§§ 88—94), utom dem som avser de särskilda filmupphovsmännens rätt enligt § 89 och de utövande konstnärernas enligt § 92, i lika mån har bedömts äga betydelse för vad som skyddas som filmverk som för övrig film. Särskilda regler om *skydd* för filmsekvenser finnes emellertid icke. Reglerna i §§ 88—94 har föranletts av de problem som det stora antalet medverkande och de höga produktionskostnaderna kan medföra och dessa problem har ansetts beaktansvärda även om produktionsresultatet icke uppfyller verkskraven.[26]

III.4.2
Upphovsmannaskapet

VtURL saknar, liksom tidigare tysk lag, bestämmelser som direkt utpekar vem eller vilka som skall anses som berättigade med avseende på filmverk.

---

24) Se Fromm & Nordemann s. 84 och nedan s. 213 ff.
25) Fromm & Nordemann s. 275.
26) RegE, s. 102. Jfr kritik av Roeber i Festschrift für Bappert s. 203 f. Undantaget av § 92 leder till att filmsekvensframställare icke förvärvar samma gynnsamma position som framställare av filmverk gentemot utövande konstnärer och kan — i beroende av hur avtalssituationen ter sig — aktualisera problemen med hur gräns skall dragas mellan filmverk och filmsekvenser; se Fromm & Nordemann s. 276.

III.4.2.1

Diskussionen före VtURL om upphovsmannaskap för filmframställare

Under ett relativt tidigt skede av den tyska filmrättens utveckling förekom en tendens i rättspraxis att tillerkänna filmframställaren en ursprunglig upphovsrätt, och en sådan linje vann viss anslutning även i doktrinen.[27]

I ett avgörande av Reichsgericht 14/3 1923[28] uttalades sålunda att filmframställaren *in dubio* vore "Träger des Urheberrechts". Uppfattningen kom till än tydligare uttryck i en dom av Kammergericht Berlin 2/4 1923.[29] Domstolen förklarade att det icke av reglerna i §§ 3 och 4 KUG kunde härledas att endast skapande litterär och konstnärlig verksamhet borde ge upphovsrätt utan att även filmframställning, som en för verkets uppkomst likabetydande andlig verksamhet, kunde föranleda upphovsmannaskap. Ett visst gensvar tyckes denna uppfattning ha haft även senare i rättspraxis.[30] Icke förrän i ett avgörande av OLG Frankfurt a.M. 4/10 1951[31] fastslogs att filmframställarens rätt endast kunde bero av rättsförvärv från annan.[32] Bundesgerichtshof intog i ett fall 13/11 1959 samma ståndpunkt.[33]

RefE 1954 hade föreslagit att filmframställaren skulle fingeras vara filmverkets upphovsman, medan upphovsrätten till förutexisterande verk skulle förbli hos dessas upphovsmän, § 93. Framställarens rätt skulle enligt lag endast såtillvida vara inskränkt genom andras rätt som regissör skulle ha viss ideell rätt, § 96. Förslaget mötte övervägande stark kritik.[34]

I avsnittet om fransk rätt[35] har omtalats hur man genom en om-

---

27) Lögdberg avhandlar i Auktorrätt och film, s. 165 f., tysk rättspraxis beträffande producentens rättsställning, dock utan att undersöka om tidsskedet rymde en utvecklingstendens.
28) RGZ 106 s. 362.
29) J.W. 1924 s. 413.
30) Se Reichsarbeitsgericht 25/3 1931, J.W. 1932 s. 1911.
31) Ufita 22 (1956) s. 111.
32) Denna tolkning av fallet är dock icke allenarådande; se Haeger s. 77. Jfr Roeber i Ufita 22 (1956) s. 9 med hänvisningar.
33) Schulze BGHZ 63 s. 16, GRUR 1960 s. 199.
34) Se Strömholm, Europeisk upphovsrätt s. 87 f. med hänvisningar; MinE s. 30, 75 och 77 samt RegE s. 100.
35) Ovan s. 165.

formulering av definitionen av "oeuvres collectives" i art. 9 tredje st. FrURL förhindrade att denna verksart kom att omfatta programinnehåll som helhet och därigenom uteslöt tillämpning av FrURL:s allmänt syftande regler därom på förhållandet mellan upphovsmän till programinnehållet. I den starkt rättspolitiskt färgade rättsvetenskapliga diskussionen under förarbetena till VtURL förordades från flera håll, och ofta med utgångspunkt i tal om film som "Gesamtkunstwerk", att film borde juridiskt betraktas som "Gesamtwerk" med filmframställaren som "Gesamturheber".[36] För filmverks dels avvisades under lagförarbetena detta slags konstruktion redan i MinE:s avståndstagande 1958 från RefE:s 1954 framställda förslag om fingerad upphovsrätt för filmframställaren. I RegE upptogs emellertid också till prövning frågan om det borde införas en reglering av s.k. "Gruppenwerke", varmed avsågs verk som "mehrere unter der Leitung eines Herausgebers geschaffen haben, ohne dass ihre Anteile daran nach Umfang, Bedeutung oder in sonstiger Weise unterscheidbar sind". Rätten till offentliggörande och ekonomiskt utnyttjande därav skulle tillkomma utgivaren, om verket kommit till stånd genom hans "leitende Mitarbeit". Han skulle för angivna ändamål vara oberoende av andras upphovsrätt än förutexisterande verks upphovsmäns. Om ingen avgränsning hade gjorts skulle en sådan reglering ha kunnat utgöra ett betydelsefullt komplement för framställare till deras rätt enligt de särskilda filmrättsliga reglerna.[37]

Karakteristisk för objektskonstruktioner som "Gesamtwerk" och "Gruppenwerk" är sammankopplingen av ett verksbegrepp med ett icke i vanlig mening skapande rättssubjekt (ofta f.ö. juridisk person). Kombinationen har lämpat sig som angreppspunkt för ideologiskt-rättsdogmatiskt formulerade, reellt på praktiska överväganden grundade invändningar.[38] I lagmotiven avfärdades förslaget om "Gruppenwerk" bl.a. med att det vore oförenligt med grundtanken bakom upp-

36) Se t.ex. Roeber i Ufita 22 (1956) s. 1 ff., Haeger s. 97 ff. och Greco s. 35 ff., alla med hänvisningar till ytterligare litteratur. Filmen som estetisk enhet har också bildat utgångspunkt för andra åsikter om upphovsmannaskap, grundat på filmen som "Gesamtwerk". Framställningen hos schweizaren Wipf resulterar, s. 111 ff., i förslaget att upphovsmannakretsen skall anses sammansluten i ett enkelt bolag för vilket in dubio "der Hauptschöpfer des Filmwerkes", i normalfall regissören, bör göras till fullmäktig enligt lag.
37) RegE s. 42 och Schriftlicher Bericht, zu Drucksache IV/3401, s. 2.
38) Se Ulmer s. 176.

hovsrätten att ge ursprunglig rätt till någon annan än verkets "andlige skapare".[39]

De syften man ville nå med förslagen såväl om "Gesamtwerk" för film som om "Gruppenwerk" för andra sammanhang var ensartade och motsvarade syftet bakom den i RefE för film föreslagna ordningen. Åtminstone för ekonomiskt utnyttjande av den färdiga produkten skulle framställaren ha fria händer och icke behöva riskera invändningar från upphovsmännen grundade på produkten som primärföreteelse. Upphovsmännens till förutexisterande verk *på dem* grundade anspråk vore icke så hotande för intressena av fritt utnyttjande, eftersom de lättare kunde neutraliseras genom avtal.

Berörda syften vid film i ordets vida innebörd enligt VtURL har man nu, tillika med framställares intresse av skydd mot hindrande ideellrättsligt grundade anspråk, sökt tillgodose medelst en särskild reglering av filmrätten. Regleringen bygger på bibehållen tillämplighet för film av lagens allmänna regler om upphovsmannaskap och om förhållandet mellan upphovsmän.

III.4.2.2
Upphovsmannabegreppet och filmframställares ursprungliga rätt enligt VtURL

Upphovsmannabegreppet bestämmes i § 7 sålunda: "Urheber ist der Schöpfer des Werkes".

Med hänsyn till att såväl rättspraxis som förhärskande uppfattning i doktrinen[40] samt förarbetsuttalanden till VtURL[41] kan åberopas som stöd måste det i dagens läge vara utom tvivel att filmframställare icke kan förvärva ursprunglig upphovsrätt till programinnehåll utan att på ett litterärt eller konstnärligt skapande sätt ha bidragit till detta.[42] Detsamma måste i avsaknad av stöd för annat gälla programframställare i allmänhet. Genom en regel i § 94 tillerkännes emellertid fram-

39) Schriftlicher Bericht, zu Drucksache IV/3401, s. 2. Jfr Haegers försök att kringgå detta slags invändning mot film som "Gesamtwerk", s. 100 f.
40) Bl.a. Ulmer s. 175 ff., Hubmann s. 118, Fromm & Nordemann s. 266.
41) RegE s. 100, jfr MinE s. 30 och 77.
42) Se även v. Gamm, Grundfragen s. 19.

ställare av filmupptagningar, men icke framställare av live-program[43], en rätt med avseende på själva upptagningsmediet, vilken f.ö. sagts utesluta rätt för framställaren enligt §§ 85 och 86 om rätt för framställare av fonogram. Radioföretag synes med säkerhet ha skydd både enligt reglerna för fonogram och dem för utsändningar enligt § 87.[44]

Framställarbegreppet har icke definierats i lagen. Av § 128 framgår emellertid att reglerna om filmframställare avser såväl fysiska som juridiska personer. I sistnämnda fall bör, analogt med vad som framgår av § 85, företagets innehavare vara den som avses.[45]

III.4.2.3
Film- och programframställares förvärv av rätt beträffande foton

Till de foton (eller live-bilder) som förmedlar filmverk och filmsekvenser förvärvar dessa senares framställare enligt ordalagen i § 91 omedelbart all rätt till filmutnyttjande, vare sig det gäller upptagen film eller live-utsändning.[46] Regeln synes emellertid vara dispositiv. Huruvida den avser fotoverk förefaller icke helt klart, trots att lagen endast omtalar "Lichtbilder".[47]

III.4.2.4
Arbets- och tjänste- samt uppdragsavtals betydelse

För andra fall än de närmast ovan nämnda förutsätter framställares upphovsrättsförvärv avtal med upphovsmän eller andra, som kan

---

43) RegE s. 102.
44) Fromm & Nordemann s. 259; jfr v. Gamm s. 672. Annan mening betr. film har Hubmann s. 250.
45) Jfr RefE § 93: "der Inhaber des Unternehmens, welches das Filmwerk hergestellt hat". Till frågan vem som skall anses som framställare, se vidare v. Gamm s. 701 f.
46) Lagtextens "filmisch" betyder "såsom del i bildföljd".
47) Fromm & Nordemann s. 270 och v. Gamm s. 694. Jfr LG München I 30/6 1959, Schulze LGZ 62.

förfoga över deras rätt.[48] Arbets- och tjänsteavtal spelar härvid en betydelsefull roll. De medför visserligen icke automatiskt övergång av upphovsrätt[49] utan fastmera att de allmänna reglerna i lagens första dels femte avsnitt, om "Rechtsverkehr im Urheberrecht" skall vara tillämpliga, men blott med den viktiga inskränkningen att i den mån annat framgår "aus dem Inhalt oder dem Wesen des Arbeits- oder Dienstverhältnisses" detta skall gälla i första hand (§ 43).[50] Överlåtelse av upphovsrätt i dessa fall behöver således icke generellt ske uttryckligen eller enligt eljest eventuellt tillämpliga formkrav för avtal om kommande verk (§ 40). Huruvida och i vad mån så skall vara fallet bedömes från fall till fall.[51] Förhållandet för utövande konstnärer som medverkar till filminnehållet bestämmes på motsvarande sätt i § 79.[52] I förarbetenas slutskede avvisades förslag att under § 43 föra in även de uppdragstagare som utförde sina uppgifter under sådana villkor att de vore "in einem ständigen Auftragverhältnis". Bl.a. ansåg man att bestämningen var för vag.[53] Den kan för TV:s del tänkas ha tillämpning på en omfattande krets av bl.a. vissa scenarioförfattare, scenografer, regissörer[54] och fria programproducenter. I den mån sådana personers prestation sker efter beställning torde deras avtal i stället hänföras till "Werkvertrag" och följa de allmänna reglerna i lagens första dels femte avsnitt.[55]

---

48) Om filminspelningsavtal, se Ulmer s. 381 ff. och Berthold & Hartlieb s. 35 ff., som behandlar läget före VtURL, samt Hubmann s. 226 f. Exempel på avtal från tiden före VtURL ger Schulze, Urhebervertragsrecht.

49) Redan i ett avgörande 11/6 1870 uttalade Reichsgericht, RGZ 34 s. 104 på s. 106 f., att upphovsman icke kunde förmedla originär upphovsrätt till arbetsgivare genom "ställföreträdande skapande" utan endast genom vad som kunde motsvara överlåtelse av upphovsrätt.

50) För en översikt av rättspraxis och doktrin före VtURL, se Gloy. Se även Bussmann s. 13 ff. om arbetstagares upphovsrätt i allmänhet, särskilt vid verk tillkomna genom insatser av flera upphovsmän.

51) Jfr Bundesgerichtshof 13/7 1955, Schulze BGHZ 19, och 13/11 1959, dens. BGHZ 63. Om rättsövergång i allmänhet enligt § 43, se RegE s. 61 f., Fromm & Nordemann s. 179 f. och Hubmann s. 110, samt om avtalstolkningen Fromm & Nordemann, kommentaren till § 32.

52) Se RegE s. 93 f.

53) Schriftlicher Bericht, zu Drucksache IV/3401 s. 6 till § 43.

54) LG Saarbrücken 13/2 1962, Schulze LGZ 81.

55) Se Fromm & Nordemann s. 179 och 181 f. Om gränsdragning mellan avtalsformerna se allmänt Palandt s. 497 ff. (till § 611) och s. 529 (till § 631) och v. Staudinger s. 1127 ff. samt speciellt v. Gamm s. 109 ff. De västtyska TV-företagens tjänsteavtal har studerats av Baumgarten, s. 107 ff.

III.4.2.5

Upphovsmännen

Definitionen av upphovsman i § 7 ger i avsaknad av närmare begränsningar till synes ett mycket vitt spelrum för åsikter om vilka som skall anses vara upphovsmän vid film och därmed också vid TV. Belysande rättspraxis saknas. En omfattande diskussion har förts i rättsvetenskaplig litteratur med framhävande hos skilda författare av delvis mycket olika synpunkter på vad som kan motivera upphovsmannaskap för den ena eller andra typen av personer eller på vilka insatser som kan böra förläna upphovsmannaskap.[56] Här må blott framhållas möjligheten av upphovsmannaskap för alla dem som utfört en skapande insats, jämlikt "der Grundsatz der Schaffenswahrheit",[57] om insatsens resultat finnes helt eller delvis (men i upphovsrättsligt erforderlig mån) i filmen. De ursprungligen upphovsrättsberättigade till det skyddsvärda i ett programinnehåll kan alltså vara dels sådana vilkas verk utnyttjats dels sådana som utövat skapande verksamhet under själva framställningsförloppet, utan att därvid deras insats först resulterat i annat än programinnehållet.

Ett koncentrerat uttryck för den syn på upphovsmannaskapet som legat bakom VtURL ger följande citat ur RegE (s. 98):

"Ein Filmwerk unterscheidet sich von anderen Werkarten vor allem durch den grossen Kreis der an seiner Herstellung beteiligten Personen. In der Regel erbringen viele dieser Personen schöpferische Beiträge und erwerben dadurch Urheberrechte am Filmwerk. Als solche Urheber des Filmwerkes kommen neben dem Regisseur namentlich der Kameramann und der Cutter in Betracht, der die einzelnen aufgenommenen Szenen des Films schneidet und zusammenfügt, sowie möglicherweise auch einzelne Filmdarsteller, sofern sie ausnahmsweise schöpferisch zur Gestaltung des Filmwerkes Beitragen. Neben den Urhebern des Filmwerkes treten als weitere Berechtigte am Filmwerk noch hinzu die Urheber der zu seiner Herstellung benutzten Werke, wie z.B. der Autor eines dem Filmwerk als Vorlage dienenden Romans, sowie die leistungsschutzberechtigten ausübenden Künstler."

---

56) Se Ulmer s. 175 ff.. Berthold & Hartlieb s. 53 ff. och Hubmann s. 117 ff., vilka alla ger hänvisningar till ytterligare litteratur och presenterar olika föreslagna metoder för beskrivning av upphovsmannaskapet.
57) Hubmann s. 109.

III.4.2.6

De utövande konstnärerna

Till de utövande konstnärer som VtURL ger en "Leistungsschutz" (enligt regler i §§ 73 ff. med särskilda modifieringar i §§ 92 och 93) räknas sådana som föredrar eller framför verk eller som medverkar konstnärligt vid föredrag eller framförande. För att göra sig förtjänta av skydd behöver personerna i fråga alltså icke framträda själva med verk. I lagmotiven nämnes dirigent och regissör som exempel på sådana konstnärligt medverkande.[58] Det synes dock vara osäkert om filmregissörer, TV:s programproducenter och personer med motsvarande uppgifter räknas hit. De medverkar normalt icke vid framförande i någon vanlig mening av detta uttryck.[59] Annorlunda förhåller det sig ibland med TV-producenter vid live-program. Om deras insatser i bildregirummet betraktas som medverkan vid framförande medför emellertid § 92 att deras rätt med avseende på utnyttjande av filmverk till vilka de medverkat eller i vilka eljest deras insatser återgives inskränkes så att den ej längre avser mångfaldigande, radio- och TV-utsändning eller offentligt framförande.

III.4.2.7

Presumtion om upphovsmannaskap samt rättsläget vid anonyma och pseudonyma verk

I § 10 VtURL gives en presumtionsregel att den som på sedvanligt sätt (även i form av t.ex. pseudonym) angivits som upphovsman på exemplar av utgivet verk eller på konstverks originalexemplar skall anses som upphovsman till verket tills motsatsen visats samt att, om sådan angivelse saknas, den på exemplar angivne utgivaren eller — om utgivare ej angivits — förläggaren har rätt att göra upphovsrätten gällande. Presumtionen torde även gälla i förhållandet mellan flera upphovsmän i medupphovsmannaskap (se nedan s. 214 f.) till samma verk.[60]

---

58) RegE s. 90. Se även OLG Koblenz 14/7 1967, GRUR Int. 1968 s. 164, för jämförelse i angivet hänseende av teaterregissör med filmregissör.
59) Jfr Fromm & Nordemann, s. 243, som utesluter "Tonmeister, Bildmischer, Cutter" . . . "weil sie nicht bei der Aufführung, sondern bei ihrer Festlegung mitwirken".
60) Bundesgerichtshof 3/3 1959, Schulze BGHZ 56.

III.4.3

Det ursprungliga förhållandet mellan personer som medverkat vid skapande av verk som programinnehåll

III.4.3.1

Indelningsgrunder

Regleringen av förhållandet mellan de ursprungligen upphovsrättsberättigade med avseende på programinnehållet anknyter, som redan framhållits, icke till någon enhetlig objektsbestämning. Visserligen avser uttrycket "filmverk" enligt VtURL det skyddsvärda programinnehållet som en enhet[61], men kretsen av upphovsmännen till filmverk i lagens mening är icke kretsen av alla dem som kan grunda upphovsrättsliga anspråk på programinnehållet.

Upphovsmännens inbördes förhållande bestämmes med anknytning till de objektsangivande uttrycken bearbetning, §§ 3 och 23, och samlingsverk, § 4, vartill kommer den "verkkombination" (Werkverbindung), som utan att ordet användes i lagen förutsättes i § 9. Som underlag för att använda samtliga dessa uttryck fordras förutexisterande verk. Utan avseende på sådant underlag regleras förhållandet mellan upphovsmän därutöver medelst uttrycket "medupphovsmannaskap", § 8.

III.4.3.2

Bearbetning

Bearbetarens upphovsrätt avser såsom i nordisk rätt de individuella förändringar som han företagit på grundval av ett verk, hans "persönliche geistige Schöpfungen".[62] Bearbetningar ger rätt som till självständiga verk. Rättens utövning får dock icke medföra intrång i upp-

61) Se ovan s. 202. "Filmwerk ist der schutzfähige Film im Sinne des § 2", Fromm & Nordemann s. 262.
62) Hubmann s. 105; Ulmer s. 139 och Bundesgerichtshof 19/10 1962, Schulze BGHZ 100.

hovsrätten till det bearbetade verket.[63] Bearbetares förfogande över sin rätt genom överlåtelse eller upplåtelse av viss nyttjanderätt eller medgivande av bearbetning av bearbetningen utgör icke intrång.[64] Bearbetning berättigas endast av medgivande (Einwilligung) från det bearbetade verkets upphovsman; medgivandet måste vid filmframställning ha givits redan då denna påbörjas (§ 23); framställning av exemplar av i förhållande till filmen förutexisterande bearbetning av verk, t.ex. scenarion, får emellertid ske fritt, men ej offentliggörande eller utnyttjande därav.[65] Det saknar betydelse för rättsförhållandet mellan upphovsmannen till det verk som återfinnes bearbetat och upphovsmannen till bearbetningen huruvida sistnämnda framställts som bearbetning (andrahandsderivat) av verket i en tidigare bearbetning.[66] Lösningen av problemet med andrahandsderivat blir sålunda densamma som enligt den här från fransk rätt delvis skiljaktiga engelska rätten.[67] För att vara en beroende skapelse behöver bearbetningen icke ha till underlag mer än en individuellt präglad del av verksinnehållet i en tidigare företeelse.[68] De risker för upphovsrättsliga invändningar som detta förhållande kan medföra vid utnyttjande i de programmaterialslukande film- och TV-medierna av sådant som förefaller oskyddat, men som utgör del av verk, möter tysk rätt i likhet med fransk och engelsk med krav på endast subjektiv nyhet för upphovsrättsligt oberoende.[69]

III.4.3.3
Samlingsverk

Den definition som VtURL ger av samlingsverk (Sammelwerke) kan icke omfatta programinnehåll som sådant, men uttrycket kan väl

---

63) Om kraven på skiljaktighet i sak mellan bearbetat verk, bearbetning och fritt utnyttjande, se Ulmer s. 138 ff. och 213 ff. Bundesgerichtshof 3/11 1967, Schulze BGHZ 145, yttrade att det ej kunde anses att VtURL medfört ändring i tidigare standarder för bedömning av under vilka förhållanden bearbetning föreligger.
64) Se Bundesgerichtshof 13/2 1962, Schulze BGHZ 96.
65) v. Gamm s. 385. Jfr nedan s. 219 f.
66) Fromm & Nordemann s. 66.
67) Se ovan s. 191 f.
68) Ulmer s. 117 och Hubmann s. 89; Bundesgerichtshof 21/4 1953, BGHZ 9 s. 262. Se även OLG Köln 7/2 1962, Schulze OLGZ 52 s. 9.
69) Ulmer s. 418 f., Hubmann s. 62 och v. Gamm s. 66 (rättspraxis). Se närmare nedan s. 298 ff. om svensk rätt.

förekomma för något som finnes däri. I § 4 gives samma regel som för bearbetningar beträffande "Sammlungen von Werken oder anderen Beiträgen, die durch Auslese oder Anordnung eine persönliche geistige Schöpfung sind". Samling motsvarar här det i BK art. 2 tredje st. förekommande ordet "recueils".[70] Ingenstädes i ledande tyska rättsvetenskapliga framställningar eller i rättspraxis har kunnat påträffas exempel på samlingsverk i annan form än exemplar av skrift.[71]

III.4.3.4
Verkkombination

Verkkombination som objekt skiljer sig från samlingsverk i första hand genom att ingen särskild upphovsman finnes till den helhet som uppstår, när flera upphovsmän, såsom § 9 anger, kombinerar sina verk till gemensamt utnyttjande. Vidare avser "verkkombination" icke att markera någon begränsning av helhetens art till skrift eller annat. Upphovsmännen skall i samförstånd ha sammanfört eller låtit sammanföra sina verk (skyddsvärda delar av verk) med varandra.[72] Till ett programinnehåll som verkkombination kan alltså förenas t.ex. musik, sångtexter, scenario, dekor, live-reportage etc., om det gäller en schlagerpristävlan, anordnad för TV. Kompositörens, textförfattarens, regissörens, scenografens och reporterns rätt, var och en till sitt tillskott till programframställningen, upphör icke genom att kombineras med övrigas. Men om annat icke överenskommits upphovsmännen emellan kan enligt § 9 envar kräva medgivande av någon eller några av de övriga till "Veröffentlichung, Verwertung und Änderung", om det skulle strida mot tro och heder för dem att vägra. En textförfattare kan därför i det givna exemplet icke endast på grund av sin upphovsrätt till texten förbjuda att den användes i en viss sändning, liksom

70) Hubmann s. 106. Jfr nedan s. 365 ff. om svensk rätt. Den tidigare tyska regleringen av samlingsverk såsom verk i vilka ingick åtskilda bidrag av flera upphovsmän föreskrev att utgivaren eller, om sådan ej angivits, förläggaren vore upphovsman till samlingsverket (§ 4 LUG och § 6 KUG); jfr nu § 38 VtURL.
71) Hueller, s. 74, förnekar, som invändning mot en uppfattning av Goldbaum, möjligheten av rätt för TV-företag som upphovsman till TV-program såsom samlingsverk enligt äldre rätt.
72) Hubmann s. 117 och v. Gamm s. 276 f.

icke heller scenografen ensam kan hindra att vissa delar av programmet strykes vid export, på grund av att dekoren kan väcka anstöt i ett reprislands politiska eller sociala miljö. Verkkombinationen anses eljest medföra ett enkelt bolagsförhållande upphovsmännen emellan (Gesellschaft bürgerlichen Rechts, §§ 705 ff. BGB), som gör att utnyttjande av verk eller förfogande över rätt därtill (Verwertung) kräver allas medgivande (§ 709 st. 1 BGB), om bolagsmännen icke kommit överens om en majoritetsregel (§ 709 st. 2 BGB) eller om att en eller flera av dem skall företräda dem alla (§ 710 BGB) med verkan gentemot tredje man (§ 714 BGB). Vidare kräves att icke någon utnyttjar sin individuella upphovsrätt till skada för samfällda förfoganden över verkkombinationen.[73] Om radioföretaget i det givna exemplet vill utnyttja musik, sångtexter och reportage från en upptagning av programmet för ett radioprogram kan scenarioförfattaren (regissören, programproducenten) och scenografen sålunda förmodas icke anses vara berättigade att invända, annat än om deras ekonomiska intressen skulle bli lidande, t.ex. eftersom repris i TV-mediet ej blir av på grund av radioutsändningen. Invändningar på annan grund torde vara uteslutna genom att radiomediet ej kan utnyttja de till bild syftande insatserna.

III.4.3.5
Medupphovsmannaskap

Gränsdragning mot verkkombination och bearbetning — Medupphovsmannaskap enligt LUG, KUG och BGB — Medupphovsmannaskap enligt VtURL och BGB — Objektsunderlaget för medupphovsmannaskap

Medupphovsmannaskap till verk förutsätter att flera personer gemensamt skapat ett verk och att det icke är möjligt att förfoga särskilt över vars och ens bidrag, om det utskiljes ur helheten. Utskiljbarheten bestämmes av om bidraget eller rätt därtill kan vara föremål för egna upphovsrättsliga förfoganden, "selbständige Verwertbarkeit".[74]

---

73) Se närmare Fromm & Nordemann s. 84 ff. och Gamm s. 278 ff.
74) Hubmann, s. 111, använder synonymt uttrycket "selbständige Verkehrsfähigkeit". Vad som i en sekundärföreteelse kan åberopas som underlag för påstående om intrång i rätt på grundval av primärföreteelse behöver ej vara en helt likvärdig bestämning t.ex. för ideellrättsliga överväganden.

Före VtURL krävdes för medupphovsmannaskap enligt § 6 LUG och § 8 KUG att upphovsmännens bidrag var oskiljaktiga, "dass ihre Arbeiten sich nicht trennen lassen". Uttrycket tolkades dock redan av Bundesgerichtshof den 3/3 1959,[75] som om det avsåg just "selbständige Verwertbarkeit" och icke "äussere Unterscheidbarkeit".

Gränsdragning mot verkkombination och bearbetning.

Om sådana egna förfoganden som nu nämnts är möjliga, anses det föreligga verkkombination och icke medupphovsmannaskap.[76] Genom kravet på gemensamt skapande drages en gräns mot bearbetningsfallen, som göres teoretiskt fullständig genom att man anser bearbetning föreligga så snart någon annan arbetar vidare på vad som i och för sig är "selbständig verwertbar". Om dettas upphovsman arbetar vidare på sitt alster gemensamt med annan eller andra uppstår för dem alla medupphovsmannaskap beträffande själva bearbetningen av det tidigare alstret, om den eller de tillkommande personerna gjort sig förtjänta av upphovsmannaskap.[77]

Medupphovsmannaskap enligt LUG, KUG och BGB.

Medupphovsmännens inbördes förhållande med avseende på deras gemensamt åstadkomna verk var i LUG och KUG anordnad som gemensamrätt, "Gemeinschaft nach Bruchteilen", §§ 741 ff.: varje upphovsmans rätt avsåg en andel, in dubio beräknad efter huvudtal, över vilken han fick förfoga självständigt; i förhållande till tredje man krävdes enhällighet för förfoganden över själva upphovsrätten genom överlåtelse eller upplåtelse; upphovsmännen inbördes förelåg avtalsfrihet mot bakgrund av närmare bestämmelser i §§ 744—746 BGB, som bl.a. innebär möjlighet till majoritetsbeslut (§ 745).[78]

Medupphovsmannaskap enligt VtURL och BGB.

Med VtURL har andelsöverlåtelser omöjliggjorts (§ 29). En medupphovsman kan dock avstå från sin andel i de befogenheter som angives

75) Schulze BGHZ 56.
76) Se närmare Fromm & Nordemann s. 79.
77) Se Hubmann s. 112 f. Jfr Fromm & Nordemann s. 77, beträffande det av Hubmann anförda rättsfallet OLG Köln 14/10 1952, GRUR 1953 s. 499.
78) Se närmare om reglernas funktion i upphovsrättssammanhang, Ulmer s. 168 ff.

i § 15 till utnyttjanden av verket, om det sker till förmån för övriga medupphovsmän, § 8 st. 4. Härigenom kan en medupphovsman bli berättigad att ensam företräda samtliga i eget namn. Medupphovsmännen utgör enligt lagmotiven en "Gemeinschaft zur gesamten Hand" . . . " ähnlich wie eine Gesellschaft des bürgerlichen Rechts".[79] Liksom vid verkkombination medför detta att reglerna i BGB §§ 705 ff. tillämpas, i den mån VtURL ej utgör lex specialis. Enligt § 8 VtURL kräves såväl i förhållande till tredje man som medupphovsmännen sinsemellan enhällighet för offentliggörande och förfogande över verket eller över rätt därtill liksom för ändringar, om överenskommelse ej träffats om majoritetsröstregel enligt § 709 st. 2 BGB; ingen kan dock motsätta sig sådana åtgärder, om det strider mot tro och heder; vem som helst får, om annat icke avtalats, själv föra intrångtalan, som då skall gälla till förmån för alla; intäkter skall in dubio fördelas efter omfattningen av vars och ens medverkan vid verkets skapande; någon kvalitativ bedömning av vars och ens bidrag skall alltså icke förekomma.[80] Skyddstiden är 70 år från den sist avlidnes dödsår.

Objektsunderlaget för medupphovsmannaskap.

Medupphovsmännens rätt avser enligt lagen *ett* verk i vad det förmedlar deras prestationer. Redan kriteriet för avgränsning mot verkkombination anses numera allmänt medföra att medupphovsmannakretsens insatser endast kan avse en konstart (musik, text, bild etc.).[81] Gemensamma insatser som resulterar i både text och musik eller i både bild och text i ett tecknat sagoprogram i TV ger icke medupphovsmannaskap till den schlager eller den ljudfilm som kan ha uppstått utan till varje del därav för sig. Det tycks icke vara uteslutet att medupphovsmannaskap kan föreligga vid fotoverk även för andra än dem som bestämt hur fotot skall tagas, t.ex. den som särskilt för bildupptagning arrangerat vad som blir bildinnehållet.[82] Rätten till helheten är den som för medupphovsmännen till varje del i förening följer av reglerna om verkkombination. Deras rätt som medupphovsmän med avseende på delarna kan för övrigt vara bearbetares

79) RegE s. 41.
80) Se Schriftlicher Bericht, zu Drucksache IV/3401 s. 3.
81) Fromm & Nordemann s. 79 f. Jfr schweiziska Bundesgerichtshof 16/3 1948, BGE 74 II s. 106.
82) Se Hubmann s. 98.

rätt, om de använt i förhållande till del eller delar förutexisterande verk som underlag för sitt arbete, utan att åstadkomma ett enligt § 24 tillräckligt oberoende resultat.

III.4.3.6
Samverkan mellan utövande konstnärer

Utövande konstnärers inbördes rätt till gemensamma prestationer förefaller icke ens analogt kunna avgöras enligt nu berörda regler. Vid sidan om tillämplighet för § 80, som föreskriver representation vid kör-, orkester- och scenframföranden, och det krav på "angemessene Rücksicht" till varandra vid utövande av ideell rätt som skall iakttagas enligt § 83 st. 2 synes var och en vara oberoende av övriga.[83]

III.4.3.7
Indelningsgrunderna och programframställningens behov

I stor utsträckning är, såsom torde ha framgått, reglerna för upphovsmännens inbördes förhållande och förhållande till tredje män desamma vid medupphovsmannaskap som vid verkkombination, om man ser till dess verk i förening. I TV-program liksom i film i allmänhet förekommer emellertid ofta flera kretsar av medupphovsmän och grupper av medupphovsmän till verkkombinationer samtidigt. Upphovsmännens rättshandlingar utföres av och berör varje krets för sig. De problem för TV- och produktionsföretag som kunde följa härav har minskats lagstiftningsvägen genom de särskilda reglerna i tredje delen av VtURL med särskilda bestämmelser om film, och på avtalsmarknaden genom standardisering i avtalstyper, som tillför framställarna en mycket

83) Fromm & Nordemann s. 81 f. och v. Gamm s. 645, som dock tillägger att "Darüberhinaus ist auch bei der Ausübung der ververtungsrechtlichen Berechtigungen und Ansprüche als Folge der gegebenenfalls gemeinsamen Tätigkeit und Zusammenarbeit aus dem Gesichtspunkt von Treu und Glauben im Rahmen einer Art künstlerischen Gemeinschaft auf die Belange der anderen Beteiligten Rücksicht zunehmen".

stor handlingsfrihet.[84] Beträffande upptagningar bereder § 10 utgivare och förläggare en säkrare avtalsposition än de eljest skulle ha genom att deras medkontrahenter kan förlita sig på den där föreskrivna presumtionen för att anse den angivne utgivaren, eller om sådan saknas förläggaren, avtalsberättigad för verket. Filmframställare, men ej framställare av live-program, kan ha fördel härav, liksom av presumtionen i samma paragraf att upphovsmän endast är de på upptagningen angivna.

VtURL anknyter rättsverkningar enligt de särskilda filmrättsreglerna i §§ 88 ff. till en objektsuppdelning i förutexisterande verk och filmverk, som är inriktad mer på produktionsförhållandena än vad som följer av det enligt reglerna om bearbetning, samlingsverk, verkkombination och medupphovsmannaskap etablerade förhållandet mellan upphovsmännen. Endast ideell rätt är för alla upphovsmannakategorier alltid i vissa avseenden förbehållen upphovsmännen vid film.

I de fall då in dubioreglerna i §§ 88 ff. — om så endast beträffande någon upphovsman — sättes ur spel genom avtal bibehåller emellertid de generella reglerna om olika allmänna objektskategorier för bestämning av upphovsmännens rätt sin betydelse. Det gör de naturligtvis även med avseende på den rätt som upphovsmännen behåller i förhållande till framställaren, bl.a. för andra ändamål än filmiska utnyttjanden. Upphovsmäns tillhörighet till avtalsslutande organisationer kan överskyla och kanske även överbrygga problemen med splittrade inbördes rättsförhållanden mellan upphovsmännen till programmaterial. Men sådana effekter kan minska ju fler organisationer som uppträder i ett givet fall, eftersom upphovsmännen i de här diskuterade "rättsgemenskapstyperna" icke kan förväntas vara anslutna till samma organisation.[85]

---

84) Se Schultze, Urhebervertragsrecht s. 369 ff. och Tarifvertrag für Filmschaffende vom 1. März 1968 i Ufita 52 (1969) s. 170 ff.

85) Lagen den 9/9 1965 om upphovsmannaorganisationer, "Verwertungsgesellschaftengesetz" (VwGG), synes f.ö. icke erbjuda något hinder mot uppsplittring av marknaden på ett stort antal organisationer för tillvaratagande av upphovsmännens och de utövande konstnärernas rätt. Se Schriftlicher Bericht zu Drucksache IV/3402 s. 1 f. och Hubmann s. 218 f.

III.4.4

Den särskilda lagregleringen av filmverk och i förhållande till dem förutexisterande verk

III.4.4.1

Upphovsmannaskap till filmverk och upphovsmannaskap till förutexisterande verk

I de två presumtionsstadgandena i §§ 88 och 89 VtURL göres åtskillnad mellan upphovsmän till förutexisterande verk och upphovsmän till filmverk i en film. Upphovsmännens till filmverk åtagande att medverka vid framställning av den film som rymmer deras verk har i betydligt högre grad än de förras medgivande att deras verk får utnyttjas i filmen avsetts medföra inskränkningar i deras upphovsrätt till framställarens förmån.[86] Lagtexten ger föga klart uttryck för hur gränsdragningen mellan de två upphovsmannakretsarna skall utföras. § 89 st. 3 utvisar dock att icke blott verk som skapats utan att filmning avsetts utan även verk som åstadkommits direkt för innehållet i en film skall räknas bland de förutexisterande. Av lagmotiven framgår också att man med § 88 åsyftar situationen att någon ger annan rätt att filma ett verk, som antingen redan före framställningen av det resulterande filmverket finnes som självständigt verk eller som tillkommer direkt för filmen, men som dock är "unterscheidbar und gesondert verwertbar".[87] Såsom exempel nämnes i anslutning till lagtexten i § 89 st. 3 scenario och filmmusik. I båda fallen är det fråga om återgivning (ev. i bearbetning[88]) av ett verk i filmen. Med § 89 åsyftas däremot situationen att någon förbinder sig att medverka till filminspelning, varav resulterar ett tidigare obefintligt filmverk, som först det grundar en upphovsrätt för personen. Filmverkets upphovsmäns insatser resulterar i regel endast i vad upptagningsmediet

86) Jfr Ulmer i GRUR Int. 1963 s. 583, om filmframställares skyddsbehov gentemot filmens "klassiska" respektive "moderna" upphovsmän.
87) RegE s. 99.
88) Se nedan s. 220.

eller själva utsändningen rymmer. Resultaten existerar först endast där.[89]

III.4.4.2

Konsekvenser av gränsdragningen mellan filmverk och förutexisterande verk

Skillnaderna i konsekvenser av om en insats bedömes motivera tillämpning av § 88 eller § 89 är avsevärda. I korthet innebär § 88 att framställaren genom att få upphovsmannens medgivande att framställa verkets bildföljd med ev. ljud ("verfilmen") *in dubio* förvärvar rätt att utnyttja verket — oförändrat, bearbetat eller omformat — en gång för framställning av filmverk, rätt att mångfaldiga, sprida, visa (om kinofilm), utsända (om TV-film) samt rätt att förfoga över filmverket i översättning, bearbetning eller omformning i samma mån (st. 1)[90]; upphovsmannen är sedan in dubio förhindrad att i övrigt förfoga över sitt verk för filmändamål under tio år (st. 2). § 89 medför, *likaså in dubio,* uteslutande rätt för framställaren att nyttja filmverket jämte översättningar, bearbetningar och omformningar "auf alle bekannten Nutzungsarten" (st. 1); en redan skedd överlåtelse till annan av den rätt som en filmframställare kan vilja taga i anspråk hindrar icke dennes förvärv av all rätt enligt § 89 (st. 2). Regeln syftar till att avvända att en person hindras från att medverka vid tillkomsten av filmverk genom att på förhand ha förfogat över sin upphovsrätt. Man har särskilt avsett överlåtelser till upphovsmannaorganisationer.[91]

---

89) Se RegE s. 100. Uttrycken "gestattet der Urheber einem anderen" i § 88 och "Wer sich zur Mitwirkung bei der Herstellung eines Filmes verpflichtet" i § 89 skall sålunda icke uppfattas som om de mot varandra ställde två avtalsslutssituationer, utfästelsesituationer eller liknande, där den förra avsåge fallet att då rättshandlingen företages någon redan är upphovsman till ett verk, medan den andra gällde fallet att verket icke funnes vid rättshandlingen. Däremellan förekommande fall av att någon först sedan han förpliktat sig gentemot beställaren skapar något skyddsvärt som utnyttjas för filmen, men som i förhållande till denna är oberoende och kan utnyttjas självständigt, t.ex. koreografi eller dekor, föres nu jämlikt § 89 st. 3 generellt in under § 88.

90) Offentlig återgivning av TV-utsändning med filmverk omfattas icke av presumtionen, "da der Filmhersteller dieses Recht zur bestimmungsmässigen Auswertung des Filmwerkes nicht benötigt", RegE s. 98 f.

91) RegE s. 100, se även Hubmann s. 122; jfr kritik av Hubmann, Filmrecht s. 23 f., och Roeber i Festschrift für Bappert s. 202 f. Se även Heinker i FuR 1966 s. 102.

Upphovsmännen till själva filmverket kan normalt — under de betingelser som berörts ovan (s. 216) — anses vara medupphovsmän enligt § 8 till detta. Förutexisterande verk kan utgöra underlag för alla former av upphovsmannarelationer.

För att presumtionen i § 88 skall få effekt måste framställaren som nämnts erhålla filmningsmedgivande av upphovsmannen själv. Om denne överlåtit filmningsrätten på annan, t.ex. en upphovsmannaorganisation, gäller alltså icke § 88.[92] Intet emotsäger dock att t.ex. en upphovsmannaorganisation kan företräda upphovsmannen som ombud med effekt att § 88 i princip bibehåller sin tillämplighet.[93]

Enligt den dispositiva § 90 åtnjuter vidare upphovsmän till förutexisterande verk i jämförelse med övriga vissa fördelar i förhållande till framställaren under filmverkets tillkomstperiod, och de äger ensamma åberopa sig på rätt till "angemessene Beteiligung" i intäkter enligt § 36.[94]

III.4.4.3
"Förutexistens", särskilt av det skyddsvärda i ett programinnehålls bildsammanställning

VtURL:s åtskillnad mellan de två regimerna, som enligt lagmotiven syftar till att hänföra under § 89 dem som varit verksamma vid själva filmframställningen ("die Dreharbeiten") är emellertid icke problemfri i den utformning som ovan redovisats. Området för tillämpning av § 89 kan nämligen komma att tolkas som mycket smalt. RegE ger föga ledning genom att, såsom ovan anförts, nämna som exempel på personkategorier, som med hänsyn till omständigheterna i det enskilda fallet kan beröras: regissörer, kameramän, klippare, andra medverkande och även framställaren själv, samt "möglicherweise auch einzelne Filmdarsteller, sofern sie ausnahmsweise schöpferisch zur Gestaltung des Filmwerkes beitragen", medan utövande konstnärer eljest hänvisas till det skydd som §§ 73 ff. kan ge i beaktande av §§ 92 och 93.[95]

---

92) Närmare härom Hubmann s. 121. Även Hillig i FuR 1966 s. 85.
93) Jfr dock nedan s. 223 f.
94) Jfr nedan s. 225 ff.
95) RegE s. 100, 98 och 99.

MinE omtalade även "der Aufnahmeleiter, der Bühnenbildner" och "der Aufnahmeoperateur" som uttryck för kategorier, vilka kunde rymma upphovsmän till själva filmverket. Man tog uttryckligen avstånd från den franska metoden att ge en presumtionsregel om upphovsmannaskap för vissa kategorier.[96] Det synes enligt lagmotivens bestämningar lätt kunna bli svårförutsebara tillfälligheter som avgör "förutexistensen". I konkreta fall bör själva gränsdragningsproblemet dock kunna lösas tämligen lätt genom att det bör räcka att påvisa att filmen *återger* något annat, till vilket någon förtjänar att betraktas som upphovsman.

Till belysning av vad gränsdragningen kan innebära må dock något beröras frågan om de personers ställning som utför arbete, vilket resulterar i själva bildsammanställningen och dess innehåll. Därvid är scenariots roll central.[97] Vare sig det gäller kinofilm eller TV kan frågan få betydelse även vid korta och relativt okomplicerade slutprodukter.

Som filmestetisk utgångspunkt för bestämning av filmverksbegreppet har man hitintills i flera ledande framställningar, t.ex. Ulmers och Berthold & Hartliebs, lagt till grund Ernst Iros' arbete Wesen und Dramaturgie des Films, som framhäver *bildkompositionen*, sammanställningen av bildföljden, som det för filmskapandet grundläggande momentet, och som betonar den roll som "der Gestaltungsplan" eller "die Bildpartitur" spelar som "Vorbild für die sinnlich-materielle Ausführung" . . . "das auf der Leinwand abrollt und im Zuschauer dasselbe einheitliche Erlebnis auslöst, das im Gestaltungsplan phantasiemässig zum Ausdruck kommt"; en förebild, som sedan filmen framställts i regel ej längre behöves, i motsats till annan litteratur.[98] Ett sådant resonemang återspeglas t.ex. av Ulmer, då han — såsom tidigare berörts — hävdar att bildkomposition och musikalisk komposition i film ej blir ett enhetligt verk utan utgör delar av en "Werkverbindung", och att filmupphovsmannaskap i främsta rummet tillkommer skaparen av bildkompositionen.[99]

---

96) Se MinE s. 75, RegE s. 100.
97) Se nedan s. 322 ff.
98) Iros s. 40 och 473.
99) S. 137. Jfr uttalandet av dens. i GRUR 1955 s. 524, att uppfattningen av film som konstnärlig enhet icke motiverar att den behandlas som en enhet i rättsligt hänseende. Se även Berthold & Hartlieb s. 14 ff. och särskilt om TV s. 348.

Ulmers syn på film av angivet slag som "Werkverbindung" delas visserligen som nämnts av VtURL; filmmusiken och den roman varur inspiration m.m. hämtats betraktas enligt § 89 st. 3 som verk som utnyttjats för filmverket. Men dit räknas också uttryckligen scenariot.[100]

Genom den i VtURL valda gränsdragningen har man befriat sig från de rättstekniska band som filmverksbegreppet skulle kunna lägga på regelfunktionerna genom att man icke låtit den som ur skapandesynpunkt enligt förhärskande doktrin framstår som upphovsman till det för filmen specifika vara med i kretsen av filmverkets upphovsmän i lagens mening.[101] För dem vilka kan tänkas grunda sina eventuella rättsanspråk enbart på den upptagna eller utsända produkten har man ansett att det typiskt sett kräves andra regler än dem som lämpar sig för övriga, vilkas upphovsrätt beröres av programinnehållet.[102]

Genom att scenariot räknas till de förutexisterande verken kommer rätten till *händelseförloppet* i programinnehåll att, i de fall då ett åtminstone någorlunda utförligt scenario begagnas, helt bestämmas av reglerna om förutexisterande verk. Scenariot består ju som regel av ev. talad eller sjungen text samt anvisningar om utformningen av inspelningsfakta och dessas inbördes ordning i filmen. Det kommer därför ofta att bero av tillfälligheter hur detaljerade dessa nedtecknade anvisningar är samt vilket utrymme det slutliga programinnehållet visar sig ha skänkt regissören och andra att göra skapande insatser vid sidan därav.[103] Typiskt sett måste därför händelseförlopp i på förhand planerade programs innehåll falla utanför regleringen av filmverk i § 89. Detta kan få betydelse icke minst för filmframställares möjligheter att jämlikt § 89 st. 2 utnyttja sådana ingredienser obero-

---

100) Jfr ur tidigare rättspraxis: Bundesgerichtshof 8/2 1957, Schulze BGHZ 38, om möjligheterna att anse film innefatta bearbetning av scenario vid film av typen "Kulturfilm" (djurliv i naturen); Bundesgerichtshof 19/10 1962, Schulze, BGHZ 100, om film som bearbetning av exposé; Bundesgerichtshof 18/6 1957, Schulze BGHZ 40, om film som bearbetning av roman; Reichsgericht 5/4 1933, RGZ 140 s. 231, om filmmusik som självständigt verk i förhållande till filmverket (jfr ovan s. 202 f.); Bundesgerichtshof 3/3 1959, Schulze BGHZ 56, om film som bearbetning av skådespel.

101) Jfr Ulmer i GRUR 1955 s. 522 och v. Gamm, Grundfragen s. 18 med hänvisningar.

102) För kritik av den valda ordningen, se Hubmann, Filmrecht s. 11 ff.

103) Se Wipf s. 59 ff. betr. förhållandena vid kinofilm av typen spelfilm (def. s. 15).

ende av upphovsmannaorganisationers inflytande.[104] Det är icke blott textförfattares organisationer utan även sådana organisationer för regissörer och andra, vilka på skapande sätt medverkar till notationer bakom programinnehållet, som kan undandragas inflytandet av § 89 st. 2. Om de kan anses vara medupphovsmän till själva filmverket dessutom, på grund av tillkommande insatser på upptagnings-, montage- (mixnings) eller utsändningsstadiet, är betydelselöst för framställarens rätt med avseende på det förutexisterande. Undantaget i § 89 st. 3 synes här på en omväg över scenariot ge visst stöd för organisationstänkande utanför den traditionella kretsen av text- och musikupphovsmän. Både § 88 och § 89 måste f.ö. genom sin "in dubio-karaktär" uppmuntra dem som kan ha vinning därav till att låta organisationer tillvarata deras rätt, eftersom paragraferna därefter knappast torde kunna tillämpas utan vidare. Det torde nämligen i så fall förhålla sig så att blotta filmningsmedgivandet resp. åtagandet att medverka icke i och för sig får anses vara förenat med villkor av just paragrafernas innehåll. Avgörande är i vad mån organisationerna brukar kräva andra villkor. Enligt § 89 st. 2 kan visserligen framställaren förvärva rätt trots tidigare överlåtelse därav från upphovsmannen till annan, men *innehållet* av detta rättsförvärv synes icke nödvändigtvis böra bli det i § 89 st. 1 angivna. De svårigheter för framställare som här tidigare berörts apropå upphovsmäns i medupphovsmannaskap eventuella tillhörighet till skilda organisationer kan här aktualiseras.[105]

III.4.4.4
Kameramän som upphovsmän till filmverk

Kameramännens filmbilder måste anses så nära förbundna med filmverks uppkomst att kameramännen, i den mån de alls kvalificerar för upphovsmannaskap, måste anses hänförliga till filmverkets upphovsmän. Detta kommer till klart uttryck i lagmotiven[106], men närmare bestämningar saknas. Rätten till filmutnyttjanden av icke verkskvalifi-

104) Jfr Roeber i Festschrift für Bappert s. 214, som betonar möjligheten av en utveckling av avtalsmarknaden, som kan komma lagens dispositiva regler att te sig otillfredsställande för filmframställarna.
105) S. 218.
106) RegE s. 98.

cerade bilder regleras, som omtalats, särskilt i § 91. Det förefaller därför tvivelaktigt om sådana bilder kan ge upphovsmannaskap till filmverket. Såväl insatser vid komposition av bildföljder som fotoverk kan tänkas motivera upphovsmannaskap. Möjligen kan likväl fotoverksegenskapen i så fall komma att betraktas som "konsumerad" av filmverket, eftersom ingen av §§ 88 och 89 omfattar situationen med ett från filmverket särskilt verk, som icke är förutexisterande och som då i avsaknad av bestämmelser om motsatsen skall såsom fotoverk höra under de allmänna reglerna i lagen.[107]

III.4.5

Det ursprungliga förhållandet mellan upphovsmän och programframställare under framställningsförloppet

Ett filmningsmedgivande från en upphovsman till ett förutexisterande verk ger som nämnts in dubio åt framställaren ett antal befogenheter utöver rätten att göra filmen. Det är emellertid icke otvetydigt när upphovsmännens rätt enligt de i § 90 omtalade §§ 34, 35, 41 och 42 upphör till förmån för framställaren. Dennes intresse av ett ostört framställningsförlopp beröres i hög grad av vilken tolkning som bör givas § 90, liksom av lagens allmänna och för film särskilda regler om ideell rätt. Frågan om innebörden av § 90 skall beröras tämligen utförligt, eftersom den inrymmer problemet om framställarens rätt att förfoga över produkter, som uppstått under framställningsförlopp. Därpå redogöres för de regler som har betydelse för upphovsmännens ändringsskydd under framställningsförloppet.

III.4.5.1

§ 90 VtURL

Av § 90 jämförd med § 88 st. 1 pkt 1 VtURL synes i anslutning till lagmotivens ordalydelse kunna följa att under en films framställnings-

107) Se Hubmann, Filmrecht s. 14 f.

förlopp upphovsmännen till förutexisterande verk — om annat icke avtalats — bibehåller den rätt att motsätta sig överlåtelser och upplåtelser av den rätt som filmframställaren förvärvat av dem, §§ 34 och 35, samt att de bibehåller rätten att enligt §§ 41 och 42 under denna tid återkalla medgivande att framställa filmen, om förvärvare av uteslutande rätt icke utnyttjar rätten i tid eller endast otillräckligt eller om upphovsmannen skulle drabbas av "gewandelter Ueberzeugung" om verkets lämplighet. I RegE påträffas som motiv för en sådan tolkning uttalandet att så länge filmen icke blivit framställd ("hergestellt"), och alltså filmningsrätten enligt § 88 st. 1 pkt 1 och § 89 st. 1 ännu icke utövats, filmframställaren icke skulle behöva något särskilt skydd mot att upphovsmän kunde åberopa nämnda stadganden, eftersom framställaren ej haft några väsentliga kostnader.[108]

Det har emellertid anförts[109], att inskränkningarna i framställarens frihet upphör redan när filmens framställning påbörjas. Gentemot den tolkningen kan invändas — till förmån för att anse att upphovsmännen till förutexisterande verk bibehåller sin rätt under framställningsförloppet — att de av § 90 omfattade punkterna 2—5 i § 88 st. 1 alla gäller filmverk i framställt skick, medan punkten 1 avser förloppet av ett verks utnyttjande för filmframställning. Framställt ("hergestellt") är det först därefter; jfr § 94 st. 3. Lagmotivens argument att framställaren före den nu ifrågasatta tidpunkten icke skulle ha haft några väsentliga kostnader skulle emellertid i så fall vila på uppfattningen att själva framställningskostnaderna vore oväsentliga. Filmuthyrare synes för övrigt i praktiken stundom förfoga över sin visningsrätt i avtal med biografägare innan filmarbetena slutförts.[110] Möjligheten av bibehållen rätt för upphovsmän enligt § 35 skulle kunna skapa svårigheter för sådana förfoganden.

Det finns med hänsyn till vad hittills anförts anledning att betrakta lagmotiven som oklara. Om de likväl bör förstås i anslutning till sin ordalydelse, såsom här först har angivits, blir det betydelsefullt för regeltillämpningen att bestämma den tidpunkt då filmverk skall anses

108) RegE s. 101 sp. 1. Se även Fromm & Nordemann s. 268 f.
109) Heinker i FuR 1966 s. 103.
110) Se Massenmedien s. 107.

vara framställt.[111] Varken lag eller lagmotiv lämnar emellertid någon omedelbar ledning för ett svar.[112]

Om filmningsrätten icke får anses vara utövad ("ausgeübt") förrän filmen framställts, enligt vad som framgår av de lagmotiv som ovan berörts, kan det förhållandet naturligtvis uppfattas som en anvisning om den tidpunkt när filmverket skall anses ha blivit framställt, av innebörd att filmningsrätten skall vara utövad först när filmnegativet eller motsvarande föreligger i slutlig form.[113] Till en sådan slutsats kom LG Berlin 28/11 1962[114], som betonade de risker för upphovsmännen som kunde bli en följd av att filmverket ansåges vara färdigställt så tidigt att det efter utmätning kunde göras tillgängligt för allmänheten, innan det erhållit en enligt dess upphovsmän konstnärligt fullgången form. I ett tidigare, i domstolens avgörande citerat fall (Kammergericht Berlin 2/4 1923, J.W. 1924 s. 413) med samma bakgrund av utmätningsproblematik som det redan nämnda, ansågs det ankomma på filmens "Vorführungsreife", om filmverket vore färdigställt.

För den som anser att framställningskostnaderna bör motivera en annan tolkning än den som framgår av lagmotivens ordalydelse och dessutom — som bakgrund till en sådan annan tolkning — icke tvekar att även anse att lagmotivens uttalande om framställningskostnaderna måste omtolkas, återstår emellertid frågan om någon ur nu angiven synpunkt ändamålsenligare tidpunkt för försvagande av upphovsmännens rätt kan vara förenlig med lagreglerna. Gentemot att tillmäta påbörjandet av filmframställningen betydelse talar väl främst att det kunde anses naturligt att undantaga just § 88 st. 1 pkt 1 i § 90 beträffande §§ 34 och 35 för att så ge upphovsmännen tillfälle att bedöma den färdiga filmens lämplighet. Lagmotiven nämner emellertid intet härom. Vidare märkes att § 41 bl.a. tillägger upphovsmännen rätt att rygga en överlåtelse av rätt att utnyttja det förutexisterande verket, om rätten utnyttjas "nur unzureichend". Denna del av bestämmelsen

111) § 88 st. 1 pkt 1 talar om "filmverket", lagmotiven om "filmen".
112) Ulmer s. 265, har förordat att de rättigheter som nu uttryckes i §§ 41 och 42 skulle inskränkas redan innan framställningen slutförts. Han ansåg att § 95 MinE, som i annan formulering ger samma innehåll som § 90 jämförd med § 88 st. 1 VtURL, vore oklar.
113) Se Spaić s. 49.
114) Schulze LGZ 79.

skulle aldrig kunna begagnas på verk, utnyttjade för film, om det räckte att filmframställningen med utnyttjande av verket påbörjades, för att upphovsmannen (in dubio visserligen) skulle vara betagen möjligheten att invända mot att arbetet icke fortsattes. Vad nu anförts kan tyckas kunna anföras emot varje tolkning som förordar en tidigare tidpunkt än den av domstolarna angivna. Så behöver det emellertid icke förhålla sig.

För att tidigare än som skulle följa av en analogi till de nämnda domstolsavgörandena skilja upphovsmän från deras rätt enligt §§ 34, 35, 41 och 42 kunde tänkas en anknytning till den tidpunkt, då verket tillgodogjorts i filmverk, även om framställningen ännu icke nått så långt att filmen kan konstateras ha en enligt dess upphovsmän konstnärligt fullgången form eller vara mogen för framförande i vanlig mening.[115] Framställarens rätt skulle i så fall förstärkas i det ögonblick då filmen eller del därav kunde sägas utgöra en sekundärföreteelse som filmverk.[116] En sådan ordning skulle motiveras av att framställaren då lagt ned kostnader (och just i utövning av sin filmningsrätt), vilka normalt skulle göra vad som framställts så värdefullt för framställaren, att han skulle anses böra få förfoga över det, oberoende av upphovsmäns rätt enligt de fyra i § 90 nämnda paragraferna. Det förutexisterande verket kan ju sägas ha utnyttjats "zur Herstellung eines Filmwerkes" enligt § 88 st. 1 pkt 1, även om arbetet med filmverket ej slutförts, om t.ex. ett koreografiskt verk i avsedd mån utnyttjats för ett avsnitt av ett filmverk, vilket av ekonomiska skäl icke kan färdigställas. § 88 st. 1 pkt 1 utgår från situationen att någon givit framställaren rätt att filma ett verk; verket får då användas "zur Herstellung eines Filmwerkes". Härav framgår icke såsom förutsättning att något visst filmverk förutsättes vara avtalat. Ofta träffas heller icke

115) Filmen måste likväl i så fall återge ett filmverk i lagens mening, även om det icke är det slutliga. Ett stycke ren återgivning på film eller i TV gör varken § 89 eller § 90 tillämpliga.

116) v. Gamm har hävdat att det avgörande för bestämning av begreppet förutexisterande verk vore "der Beginn der konkreten Filmwerkgestaltung unter Ausschaltung blosser Vorbereitungshandlungen und Vorarbeiten" ... som ... "ihrerseits eigenständig und selbständig sind"; s. 683. I sin behandling av § 90 tar han dock ej ställning i den här i texten avhandlade tolkningsfrågan.

någon överenskommelse om den närmare beskaffenheten av det slutliga filmverket.[117]

§§ 34, 35 och 42 reser — om man blott ser till ordalydelsen — icke hinder mot den i föregående stycke angivna tolkningen av § 88. § 41 blir förenlig med tolkningen, om det helt enkelt förutsättes att filmningsrätten icke kan anses otillräckligt utnyttjad, när det förutexisterande verket begagnas för en sådan sekundärföreteelse.[118]

Möjligen skulle den s.k. Zweckübertragungstheorie, som kodifierats i § 31 st. 5 VtURL, kunna föranleda tolkningen av filmningsavtal att delutnyttjanden som de ifrågasatta icke är lovliga utan särskilt avtal. In dubio skulle då alla engagerade upphovsmäns slutförande av sina insatser avvaktas.[119] Av rättspraxis kan utläsas principen att medgivande att utnyttja ett verk för en bestämd film icke utan vidare innefattar medgivande att utnyttja det för en annan[120], och att förfogande över upphovsrätt endast anses ha skett i den omfattning som avtalsändamålet påkallar.[121]

Emot en tidigareläggning av framställningstidpunkten talar framför allt att det synes framgå av lagmotiven att man i diskussionen av vad som kom att bli § 88[122] endast avsåg situationen med ett slutligt färdigställt filmverk av det slag som de tyska domstolarna fordrat. Man tog icke hänsyn till möjligheten av framställda, filmverkskvalificerade resultat under förstadier i framställningsförloppet, och man redovisade icke något ställningstagande till den risk för filmuthyrare som § 35

---

117) Tolkningsfrågan saknar dock ofta praktisk betydelse för de tyska TV-företagen på grund av innehållet i tryckta standardavtal, där företagen oinskränkt tillerkännes all rätt för radio- och TV-utnyttjanden av verken. Jag har hos Norddeutscher Rundfunk, Hamburg, fått ta del av ett antal avtalsformulär med allmänna villkor, som stöder påståendet.

118) Detta framgår då genom tolkning av § 88, som § 41 underordnas för ändamålet.

119) Jfr emellertid beträffande utnyttjanden av delar av hela den avtalade filmen, Schulze, Urhebervertragsrecht s. 369 ff. Av de där återgivna filmningsavtalens allmänna bestämmelser framgår rätt för framställaren att utnyttja hela verket eller delar därav, även ljudband enbart för trådöverföring, radio och TV-utsändning. Se om filmverkets upphovsmäns rätt Tarifvertrag für Filmschaffende vom 1. März 1968, § 3, i Ufita 52 (1969) s. 170 ff.

120) Bundesgerichtshof 8/2 1957 (filmscenario), Schulze BGHZ 38 och 14/6 1957 (musik- och schlagertexter), GRUR 1957 s. 611.

121) Bundesgerichtshof 21/4 1953, BGHZ 9 s. 262. Om konsekvenserna av upphovsmans vägran att fortsätta påbörjat arbete och av hinder för fortsatt arbete se Fromm i Ufita 29 (1959) s. 321 ff.

122) Se RegE s. 98 f.

kan innebära vid den förekommande uthyrningspraxis som förut omtalats.[123] Det tycks osannolikt att de betydelsefulla rättsverkningar som kan följa av § 90 skulle inträda vid en icke diskuterad tidpunkt, annan än den som — låt vara med tillägg av ett fördunklande resonemang om framställningskostnader — direkt omtalas i lagmotiven. Dessa rättsverkningar skulle f.ö. icke vara de enda. De i § 88 i övrigt angivna rättigheterna för framställaren måste nämligen också antagas inträda vid tidpunkten för framställning i filmverk av förutexisterande verk. Det torde även böra observeras att framställarens ställning i förhållande till den ene eller andre upphovsmannen till förutexisterande verk skulle skifta i beroende av en faktor som upphovsmännen normalt icke skulle kunna inverka på, nämligen den tidpunkt då deras verk kommer till utnyttjande i framställningsförloppet.

III.4.5.2
Upphovsmännens ändringsskydd under framställningsförloppet

Såsom framgått av redogörelsen för fransk rätt tar denna särskild hänsyn till framställares av kinofilm intresse av ett gentemot ideellrättsliga anspråk ostört framställningsförlopp.[124] En sådan hänsyn resulterar också av de engelska reglerna.[125] Tysk rätt kan tyckas sakna motsvarighet härtill. Redan framställning i film av en bearbetning eller omformning av ett verk fordrar enligt § 23 medgivande av verkets upphovsman. Lagen tillmäter icke tidpunkten för filmens färdigställande någon betydelse för den ideella rätten, såsom är fallet i fransk rätt. Även diverse åtgärder under framställningsförloppet med därunder framställda skyddsvärda arbetsresultat och framställning av företeelser som ej kommer till utnyttjande i den slutliga filmen kan alltså i princip anses stå i strid mot förutexisterande verks och filmverks upphovsmäns ideella rätt. I motsats till vad som är fallet enligt engelsk rätt[126] övergår den ideella rätten icke i något avseende automatiskt på fram-

123) Ovan s. 226.
124) Se ovan s. 169 ff.
125) Se ovan s. 196 f.
126) Se ovan s. 196.

ställaren vid avtalet annat än enligt § 91 (kameramän, fotografer). Upphovsmäns ideellrättsliga ställning gentemot filmframställare är emellertid allmänt sett svag.

Upphovsmännens skydd enligt VtURL mot förvanskningar och ändringar av verk framgår av §§ 14, 39, 62 och 93 samt av den redan omtalade § 23, om bearbetningar och "andere Umgestaltungen".[127] § 14 avser "Entstellung des Werkes" i allmänhet, § 93 "Schutz gegen Entstellung" för upphovsmän till filmverk och till verk som utnyttjats för framställning av filmverk. Medan § 14 skyddar upphovsmännen mot vad som kan anses skada deras "berechtigten geistigen oder persönlichen Interessen am Werk" framgår av § 93 att upphovsmännen i dessa fall kan resa invändningar endast efter sådana förfaranden som utgör "gröbliche Beeinträchtigungen ihrer Werke".[128] Vidare kräves uttryckligen att upphovsmännen i utövandet av rätt att invända skall taga vederbörlig hänsyn till varandra och till filmframställaren. Motsvarande gäller för utövande konstnärer enligt § 93 jämförd med § 83 vid sådana utnyttjanden av deras framföranden som är ägnade att skada deras "Ansehen oder" ... "Ruf als ausübender Künstler". Av lagmotiven synes framgå att den större frihet som man här har givit framställare av all slags film i lagens mening skall kunna utövas även sedan innehållet en gång färdigställts enligt alla av framställningen berörda parter.[129] In dubio-regeln i § 88 st. 1 pkt 5 att filmframställare, utan hinder av att förutexisterande upphovsmäns medgivande saknas, får utnyttja filmverket i översättning, bearbetning eller omformning, syftar till att säkra framställarens möjlighet att utnyttja det ändrade.

För upphovsmän som icke i avtal specificerat sina krav på resultaten av framställningen måste reglerna innebära ett mycket smalt utrymme för invändningar, vare sig det gäller tiden för framställningsförloppet eller därefter. Ett icke närmare specificerat medgivande att filma ("verfilmen") ett verk eller ett åtagande att medverka vid framställning

---

127) Om "andere Umgestaltungen", se v. Gamm s. 383 f.
128) Avtal kan dock ge ett längre gående skydd för upphovsmännen mot ändringar; se OLG München 28/7 1966, Schulze OLGZ 66.
129) "Gerade bei Filmwerken wird sich häufig die Notwendigkeit nachträglicher Änderungen ergeben, etwa auf Grund der freiwilligen Selbstkontrolle der deutschen Filmwirtschaft oder zur Anpassung des Filmwerkes an ausländische Verhältnisse", RegE s. 102.

av filmverk medför enligt §§ 88 och 89 in dubio rätt för framställaren att företaga alla ändringar, som icke strider mot §§ 14 och 93. Även om upphovsmannen förbehåller sig oförändrad återgivning, t.ex. genom att göra förbehåll mot bearbetning eller omformning, vilket ju är tänkbart vid förutexisterande verk, kan han dock ej hindra sådana ändringar av verk och titel, om hans vägran skulle befinnas strida mot "tro och heder", § 39 st. 2. Om framställaren utnyttjar verk för film med stöd av inskränkningarna i upphovsrätten i lagens första dels sjätte avsnitt har han enligt § 62 också rätt att för somliga fall i vissa hänseenden företaga ändringar.[130]

130) Om filmverkets upphovsmäns ställning enligt Tarifvertrag für Filmschaffende vom 1. März 1968, se Ufita 52 (1969) s. 170 ff. Jfr betr. avtalet i tidigare lydelse v. Hartlieb i FuR 1965 s. 246 ff.

Avd. IV

Fotorättsliga och upphovsrättsliga objektsformer för programinnehållet

Inledning

I denna avdelning upptages till studium i vilken utsträckning FotoL:s och URL:s objektskategorier för yttre form är tillämpliga beträffande TV:s programinnehåll. För FotoL:s del är härvid i första hand fråga om vad som avses med lagens uttryck fotografisk bild samt huruvida FotoL ger skydd för bilder i programinnehåll som förekommer i direktutsändningar (live) och i elektromagnetiska upptagningar. Dessa frågor behandlas i kap. 1. För tillämpningen av URL på programinnehåll är innebörden av dess i stadgandena angivna kategorier för verks yttre form av betydelse. Såsom beteckningar för sådana kategorier förekommer "film", "filmverk", "sceniska verk", "konstverk" etc. Innebörden av sådana objektskategorier och deras roll enligt URL för rätten till TV:s programinnehåll studeras i kap. 2.

Kap. 1

IV.1

Programinnehållet som foto

Inledning

Allt som visas i TV har inför utsändningen avgränsats till just programinnehåll genom handlingar som åtminstone såtillvida varit fotografiska som de utförts med syfte att skapa en bild, vilken kan iaktagas skild från den verklighet som den återger. Detta räcker emellertid icke för att tillgodose vanligen förekommande definitioner av foto-

grafi. Därmed avses enligt dem fotokemiska förfaranden[1], d.v.s. registrering av ljus på material, som genom kemisk förändring kommer att upptaga och kunna visa en bild. I motiven till FotoL bestämmes "fotografisk bild" till just "bild" . . . "som uppkommit genom inverkan av ljus på därför känsliga ämnen". Att upptagning på film skulle utgöra fotografisk bild i lagens mening ansågs klart utan att det omtalades i lagen.[2]

För rätten till programinnehåll i TV är det betydelsefullt om FotoL ger skydd för bilder i direktutsändningar och för elektromagnetiskt upptagna bilder. Innan därmed sammanhängande frågor upptages till studium måste likväl beröras hur fotografiskyddet är konstruerat. Skyddets konstruktion förtjänar i vissa avseenden andragas som underlag för överväganden om objektsuttryckens innebörd och konsekvenserna därav för rätten till programinnehåll.

IV.1.1

Fotorättens konstruktion

De fotorättsliga jämförelsesituationerna är uppbyggda kring två element: *dels* originalprodukten, som AK kallar det "primära skyddsobjektet", d.v.s. det som föreligger "genom den ursprungliga upptagningen"[3], och *dels* vad som är mångfaldigade exemplar därav eller "obeständiga" bilder (TV-mottagares bilder kan uppfattas sålunda), som står i rättsligt beroende av den primära bilden. Det primära skyddsobjektet och följdföreteelserna kan alla utgöra primärföreteelser i tidigare angiven mening.[4]

FotoL utpekar framställaren av originalprodukten, den person som manövrerat kameran och därvid "tagit bilden", som omedelbar rättsinnehavare.[5] I 13 § NoFotoL uttalas att en juridisk person kan "laga eit fotografisk bilete". Om bilden utgör beställningsarbete tillkommer

1) Svensk uppslagsbok, 2 uppl., under "fotografi".
2) SOU 1956 : 25 s. 470 f.
3) SOU 1956 : 25 s. 470.
4) Ovan s. 43.
5) KProp 17/1960 s. 330. De danska och norska FotoL kallar honom i lagtexten uttryckligen för "fotograf", vilket emellertid för svenska lagens del ansågs onödigt att ange.

emellertid i hela Norden i det närmaste all rätt beställaren, och den norska 13 §-bestämmelsen bör ses mot bakgrund härav. Endast i dansk rätt göres undantag för den egentlige fotografens ideella rätt.[6] Eftersom beställarens rätt dock är ett specialfall, även om det är av stor betydelse för TV, kommer titeln "fotograf" här fortsättningsvis att förbehållas det diskuterade ursprungliga, fysiskt personliga rättssubjektet. Det är likheten mellan dess arbetsresultat och annat, som under vissa ytterligare betingelser utgör den grund som berättigar dess skyddsanspråk i jämförelsefallen.

Originalproduktens kvalitet saknar betydelse för om produkten kan föras in under lagen. För fotografier med konstnärligt eller vetenskapligt *värde* stadgas emellertid en längre skyddstid än för övriga (15 § FotoL).[7] Fotorätten uppstår vidare oberoende av om bilden återger något upphovsrättsligt skyddsvärt och därför kan sägas utgöra ett mångfaldigande därav i upphovsrättslig mening.

Enligt lagmotiven undantages endast sådana bilder som utgör kopior i originalstorlek av handlingar, ritningar etc., medan mikrokopior tillerkännes skydd. Som skäl för att utesluta skydd för förstnämnda angives endast att de icke kan anses som "bilder".[8] En reell anledning att undantaga dem kunde vara att en ritning av ett fotografi utgör ett mångfaldigande av fotografisk bild i lagens mening, varför ett fotografi av ritningen icke borde tillerkännas eget rättsskydd såsom rättsligt oberoende av det tidigare fotot. Påståendet att mikrokopior skall ge fotorätt kan icke gärna avse sådana mångfaldiganden. Det måste därför vara en berättigad slutsats att man antingen icke fäst avseende vid möjligheten av kumulerat fotoskydd eller också ansett det a priori uteslutet att ett mångfaldigandeled skulle kunna vara ett nytt skyddsobjekt vid så liten skiljaktighet i förhållande till det efterbildade.[9]

Jämförelsesituationen måste, för att FotoL skall bli tillämplig, vara sådan att en sekundärföreteelse tillkommit under direkt utnytt-

---

6) 3 § i de nordiska lagarna ger en presumtion att bl.a. den skall anses som fotograf vars "firma" angives på exemplar eller vid visning. Att härav sluta att juridisk person utanför beställningsfall kan vara ursprunglig rättsinnehavare förefaller omotiverat; se dock Lund s. 339, jfr SOU 1956:25 s. 475.
7) I lagmotiven nämnes intet om vad som kan avses med sådant värde. Se Lögdberg i NIR 1962 s. 253 ff.
8) SOU 1956 : 25 s. 471, KProp 17/1960 s. 329.
9) Se härom Lögdberg. Upphovsrätten och fotografirätten s. 97 f.

jande av den fotografiska företeelse som utgör originalprodukten eller av något som utgör ett led i en kedja, vilken obruten, med fotorättsligt relevanta jämförelseled, leder tillbaka till originalprodukten. Av AK:s uttalanden framgår att man avsett sådana utnyttjanden där en primärföreteelse användes *som förlaga*, d.v.s. är föremål för efterbildning.[10] Departementschefen förtydligar situationen till att gälla "direkt kopierande av själva fotografiet eller ett eftergörande med ändringar som uppenbarligen blott avser att beslöja ett sådant direkt kopierande".[11] Emellertid synes han icke helt ha frigjort sig från tanken att bedömningssituationen har viss upphovsrättslig karaktär. Han kompletterar nämligen med påpekandet att längre gående ändringar i allmänhet *icke är ändringar utan i stället återgivande av motivet*, till vilket fotografen saknar ensamrätt. Något självständigt värde för gränsdragningen mellan rättsligt beroende resp. oberoende produkt kan tillägget dock knappast äga. Det anger icke en nödvändig faktisk skillnad mellan de två alternativen.

I förarbetena diskuteras icke sådana fall som då man utnyttjar en fotografisk primärföreteelse endast delvis, t.ex. ett ansikte ur en bild över en folksamling, eller blott bildens huvudsakliga konturer. I det engelska rättsfallet *Bauman v. Fussel* (1953) ansågs en konstnär fritt få begagna huvuddragen av ett foto för konstnärlig avbildning av en tuppfäktning. Det har emellertid för engelsk rätt under CA gjorts gällande att det är tveksamt om icke ett sådant förfarande strider mot lagens sect. 3, enligt vilken fotografier skyddas "irrespective of artistic quality".[12] Att icke heller enligt svensk rätt bildens kvalitet skall äga betydelse behöver emellertid icke föranleda samma tvekan som yppats för engelsk rätts del. Ägaren till själva originalupptagningen anses ju i engelsk rätt vara upphovsman (the author) till bilden (sect. 48 CA), varigenom fotoskyddet närmas till det skydd som gives för TV-utsändningar, film etc. i engelsk rätt, och där det är utnyttjanden av *mediet*, som är det väsentliga. För svensk rätts del bör det avgörande vara endast om det delvisa utnyttjandet eller utnyttjandet av konturerna sker genom efterbildning av en fotorättsligt skyddad förlaga eller ej.

Om man för svensk rätt uppställer som norm att alla ändringar utom

10) S. 472.
11) KProp 17/1960 s. 330.
12) Carter-Ruck & Skone James s. 26 och 215 samt Copinger § 117 f.

de som uppenbarligen syftat till att dölja efterbildningen leder bort från det efterbildades skyddssfär, så uppkommer frågan om det är avsikten med ändringen eller dennas omfattning som avgör. Departementschefens tillägg om sekundärföreteelser, som icke utgör ändringar utan i stället återgivande av motivet, indicerar dock att han åsyftade det senare alternativet, eftersom det hänför sig till en skillnad i det yttre, objekten. I NJA 1967 s. 264 invändes mot påstående om återgivning av foton medelst teckningar att de senare endast återgivit de fotografiska motiven. I HD-majoritetens domskäl uttalas endast i vad här är av betydelse att teckningarna företedde "sådan likhet med fotografierna" ... "att de måste anses i fotografilagens mening utgöra exemplar av dessa".

IV.1.2

Objektsproblematiken

En av de faktorer som för TV bringar oklarhet över innebörden av uttrycket "fotografisk bild" framgår av själva lagtexten och dess tillkomsthistoria och avser huruvida elektromagnetiska upptagningar kan vara att anse som "primära skyddsobjekt", d.v.s. som fotografiska originalprodukter. I 1 § 2 st. FotoL förklaras att såsom fotografisk bild skall anses också vad som framställts genom ett med fotografi jämförligt förfarande. Därmed avsågs ursprungligen fotomekaniska förfaranden, såsom framställning av tryckform för autotypi, djuptryck, foto- och rotogravyr etc.[13] Departementschefen föreslog emellertid under förarbetena till FotoL att bestämmelsen skulle slopas, eftersom de fotomekaniska förfarandena utan vidare finge anses som metoder att mångfaldiga exemplar av den fotografiska, första produkten.[14] Lagrådet ansåg dock att stycket borde bibehållas, och det just för att elektromagnetiska bandupptagningar för TV skulle omfattas av lagen, trots att de icke består av några på själva bandet synliga bilder.[15] Bilder kan ju först iakttagas efter bandets utnyttjande i särskild apparat. Departementschefen hade tyckt att banden omfattades av lagen utan

13) SOU 1956 : 25 s. 470.
14) KProp 17/1960 s. 329.
15) KProp 17/1960 s. 398.

särskilt stadgande.[16] Lagrådet omtalade likväl icke huruvida styckets återinförande i förslaget förlänade det samma juridiska effekt som det tidigare haft enligt departementschefen — att gälla mångfaldigade exemplar av den skyddade bilden — eller om fråga nu vore om ett nytt slag av originalprodukter ("föremål för skydd").[17] I två likalydande riksdagsmotioner[18], påyrkades emellertid styckets införande i lagen under motivering att 1 § 1 st. FotoL endast behandlade olika sätt för framställning av exemplar av fotografisk bild, medan det andra stycket skulle uttala vad som vore att anse som sådan bild. Motionärernas uppfattning om 1 § 2 st. FotoL avvek således från departementschefens. Lagutskottets yttrande att motionsyrkandet om ett andra stycke tillgodosetts genom att det intagits i dess förslag[19] ger icke ett tydligt uttryck för någon inställning till det aktuella problemet.

En ytterligare oklarhet, vars undanröjande kan tänkas ha betydelse för svaret på det föregående problemet, anknyter till den fotorättsliga ställning som direktutsändning i TV intager. Kan bildelement som direktförmedlats av TV anses framställa en fotografisk originalprodukt?

Det kan vara lämpligt att först söka ett svar på det sista problemet, eftersom de elektromagnetiska upptagningar som beröres av den föregående frågeställningen endast kan sägas vara originalprodukter, om de icke utgör mångfaldiganden av fotografisk bild. Om de direktutsända bildelementen bedömes kunna vara fotografisk bild i original kan bandupptagningar av dem alltid anses föregångna av primärföreteelser av något slag (med foto eller film som motivfakta eller med just direktutsändningens bild som originalprodukt).

IV.1.3
Direktutsändnings bild (live-bild) som originalprodukt

Lagmotiven innehåller varken i Sverige eller övriga Norden något som kan tyda på att man skulle ha avsett att med "fotografisk bild" eller

16) KProp 17/1960 s. 329.
17) Även de danska lagmotiven, som nämner de elektromagnetiska upptagningarna, är oklara på denna punkt, DaFotoMot. II s. 4 f.
18) Mot FK 508/1960 och Mot AK 631/1960.
19) L¹U 41/1960 s. 84.

ens med uttrycket "med fotografi jämförligt förfarande" täcka även fall av direkt förmedlade TV-bildelement såsom första bild.

Inför revisionen av BK framlade 1963 års studiegrupp ett tolkningsförslag till BK art. 2 i dess Brysseltext. Enligt förslaget skulle art. 2 skänka täckning av angivet slag med nämnda uttryck.[20] Det kan tyckas att problemet i konventionssammanhanget bör ses mot bakgrund av frågan om man under konventionens term "filmverk" bör hänföra även "TV-verk". Såsom redan påvisats[21] är en sådan subsumering icke berättigad enligt Brysseltexten men åtminstone i viss mån enligt Stockholmstexten (nämligen sedan vad som utsänts "live" upptagits). Av Stockholmskonferensens 1967 första kommittés generalrapport framgår att fotografiska verk "par définition" vore fixerade.[22] I nationell rätt vilar problemet med "filmverk" och "TV-verk" på andra premisser än i BK. Hur "filmverk" förekommer i URL har nämligen icke bestämts med hänsyn till de regeltekniska behoven på det internationella planet.[23] Vissa bedömare synes utgå från att en uppfattning att live-bild ej skulle avses med art. 2 BK i dess Brysseltext sannolikt skulle komma att bestämma nationella domstolars avgöranden, om ingen upptagning föregått utsändningen.[24]

I tysk rätt fastslogs i den s.k. AKI-Kino-processen att det saknade betydelse om någon bild vore synlig i upptagningen.[25] Det ansågs emellertid även att de bildelement som genom "elektrisk upptagning" för bråkdelen av en sekund kan sägas fixeras i TV-kamerans bildrör, innan de sändes, utgjorde en bild, som skulle åtnjuta skydd enligt § 3 KUG. Där förekom som stöd uttrycket "ein Photographie ähnliches Verfahren".[26] Domstolen hade emellertid att såsom utgångspunkt för sin argumentation beakta att det skydd som kunde givas enligt § 3 KUG var ett *upphovsrättsligt* skydd. För upphovsrätt krävdes icke någon varaktig fixering utan endast att det vid tidpunkten för utsändningen förelåg en färdigt utformad, om än icke ännu synbar bild. Även om bilden icke vore beroende av "eigenpersönliche Formgebung",

---

20) DA/20/2 (fr.) s. 25.
21) Ovan s. 133 f. och s. 144.
22) DdA 1967 s. 199 nr 125.
23) Se nedan s. 267 och 272 f.
24) Straschnov, Bergström & Greco s. 152.
25) Bundesgerichtshof 27/2 1962, BGHZ 37 s. 1; GRUR 1962 s. 470.
26) § 72 VtURL begagnar orden "Erzeugnisse, die ähnlich wie Lichtbilder hergestellt werden" med samma innebörd; se RegE s. 89 sp. 1.

så inträdde skyddsbehovet vid den tidpunkt då prestationen var så konkretiserad att den kunde utnyttjas för återgivning av annan.[27] Enligt VtURL skall, som omtalats i avsnittet om tysk rätt, den del av lagen som rör filmverk och vari ingår § 91 om "Lichtbilder" gälla även live-TV.[28]

Bundesgerichtshofs avgörande hade ett klart rättspolitiskt syfte, att anpassa ett föråldrat lagmaterial till att ge live-utsändningar skydd mot förvärvsmässigt återgivande för publik. Det kan tyckas vara ett obetydligt övergrepp mot tidigare språkbruk att i en sådan situation anse att en följd av elektriska ljusvärden som med radsprång sveper fram över kamerarörets celler utgör en bild. Beträffande 48 § URL hamnade f.ö. lagutskottet på samma språkliga linjer, då det önskade fastslå att fotografering av TV-mottagares bildruta vore upptagning av en del av utsändningen. Som skäl angavs att TV-utsändning "i själva verket består av en serie" . . . "bilder".[29] Detta är ju tekniskt oriktigt, om man icke ger "bild" en särskild innebörd. Den första, på en gång existerande bild som situationen rymmer är den som uppstår i den avfotograferande kameran. Det kan emellertid vara praktiskt att eftersätta det tekniskt korrekta språkbruket för att — dock utan att prejudicera den fortsatta bedömningen — tala om "live-bild" för motsvarigheten till foto i TV:s inspelningsfakta.

För att ge skydd åt live-bild står flera argumentationsvägar öppna, om man icke vill nöja sig med att endast hänvisa till en rättspolitisk avvägning.

Även om det tills vidare må lämnas outrett, om en elektromagnetisk upptagning kan utgöra en fotorättsligt relevant originalprodukt, så är det dock enligt lagförarbetena uppenbart att sådana upptagningar kan tjänstgöra både som primär- och sekundärföreteelser, oavsett om någon bild kan iakttagas i upptagningsmediet. Man kan tänkas taga fasta på detta för att hävda att en, låt vara icke varaktig eller ens helt samtidig, men ändock fotorättsligt relevant fixering sker i kameraröret.[30] Man kan också påstå att det är kamerans *bildavgränsande* eller bild-

---

27) Avgörandet synes vila på i huvudsak samma argument som av Ulmer framfördes år 1959 i EBU Review 53 B (1959) s. 36 f. Ulmers uppfattning kritiseras av Poulain s. 39 f. och s. 147 ff.
28) Se ovan s. 198 f.
29) L[1]U 41/1960 s. 78 f.
30) Se Taeger i GRUR 1954 s. 306 ff. och Schmidt di Simoni s. 52 och 102 ff.

bestämmande effekt (endast vissa valda ljusstrålar passerar kameraöppningen), som är avgörande.[31] Argumenten kan kombineras. I själva verket torde det sista argumentet leda alltför långt, om det ses isolerat. Som en — låt vara absurd — konsekvens kunde följa att man skulle kunna på FotoL grunda rätt att kräva ersättning för visning utan varje tekniskt mellanled av det av en fotbollsmatch som kan beses genom hål i ett plank (alldeles oberoende av rätten till planket)![32] Gentemot tal om en fixering som företeelse i kameraröret kan invändas att den likväl icke utan kraftigt våld på rimligt språkbruk kan anses vara ett *exemplar* av bilden.

Avgörande betydelse måste emellertid tillkomma frågan om det skulle ha någon praktisk betydelse om live-bilder utan redan fixerat bildunderlag utgör originalprodukter *dels* inför möjligheten att man ändock skyddar upptagningar därav såsom fotografiska bilder och *dels* eftersom det i svensk rätt genom 48 § URL gives ett visst skydd för själva utsändningen.

Även om upptagning av live-bild skulle skyddas (se därom nedan s. 245 ff.) är det dock först efter radioansvarighetslagens ikraftträdande den 1/7 1967 regel att live-utsändningar skall upptagas av TV-företaget.[33] Vid FotoL:s tillkomst kunde man icke förutse annat än att ett antal utsändningar skulle komma att äga rum utan att fotoskydd skulle kunna tillkomma någon, om skydd endast gavs för upptagning. Möjligheten av skydd för upptagning kan därför icke tilläggas vikt för frågan om skydd för live-bild såsom originalprodukt i fotorättsligt hänseende.

En jämförelse mellan konsekvenserna av FotoL och av 48 § URL vid live-utsändning motiveras av att det huvudsakliga intresse som

---

31) Ex.: Bussmann i Ufita 29 (1959) s. 167.

32) Bundesgerichtshof lade i det nyss omtalade AKI-Kino-fallet huvudsaklig vikt vid att det sätt på vilket bilderna erhölls egentligen vore detsamma som vid upptagning med filmkamera och att bilden framstod som självständig i förhållande till den återgivna verkligheten och därför vore tillgänglig för annans nyttjande.

33) Se KK 25/5 1967, SFS 226/1967 6 §, enligt vilken alla program skall upptagas. Det torde f.ö. kunna sättas i fråga hur regeln i KK är förenlig med URL:s regler om mångfaldiganderätt. Det synes knappast kunna påstås att upptagningarna sker för enskilt bruk (11 § URL), se KK 7 §, och upptagningen sker icke för bruk vid egna utsändningar (22 § 1 st. URL). Jfr den engelska Television Act, 1964, sect. 3 mom. 6, som avser upptagningar för programövervakning och kontroll, oberoende av copyright och utövande konstnärers rätt.

kan tänkas anknyta till ett skydd för live-bild är TV-företagets. Visserligen måste enligt redan angivna premisser den som "tagit bilden", TV-kameramannen, anses vara den ursprunglige rättsinnehavaren, men hans verksamhet är normalt bestämd av anställningsförhållande till TV-företaget, som därigenom måste anses ha förvärvat åtminstone en viss ensamrätt till resultatet av hans arbete. Huruvida detta rättsförvärv är i det närmaste totalt, såsom in dubio vid beställningsbild, eller i olika avseenden inskränkt beror av tjänsteavtalet. Ingenting hindrar att ett tjänsteavtal åsyftar en fullständig rättsövergång till TV-företaget, eftersom någon motsvarighet till 3 § 3 st. URL bedömts icke vara påkallad för fotorättens del.[34] Hela frågans tänkbara vikt för kameramännen förringas av att "den utsända bilden" ofta icke går att i efterhand med säkerhet hänföra till en viss kamera bland dem som deltar i inspelningsarbetet.[35] Även om en kameraman t.ex. icke skulle anses ha på TV-företaget överlåtit sin rätt till mångfaldigande av en bild i ett fotografiskt album som utgives av ett bokförlag, så beror hans rätt dock av om han kan visa att det är han som tagit bilden. Gemensam rätt för samtliga kameramän till den bild som dock måste ha tagits av en av dem strider mot grunderna för skyddet men vinner visst stöd av ett uttalande om gemensam rätt till bilden av departementschefen under lagförarbetena.[36] Stödet torde dock inskränka sig till fallet att frågan om gemensam rätt avser den bild som härrör från en viss kamera. Enligt 3 § FotoL kan visserligen en angiven person anses vara fotograf, där ej annat visas. En sådan angivelse synes dock icke böra tillmätas betydelse, om det är ogörligt a priori att fastställa, om bilden är hans.

I den mån TV-företaget anses såsom beställare vara ursprunglig rättsinnehavare enligt FotoL till utsända eller upptagna bilder uppstår icke några bevisproblem, avseende vem som "tagit" det ena eller

---

34) KProp 17/1960 s. 332. Till jämförelse må erinras om att § 91 VtURL vid "Lichtbilder" låter endast rätten till filmutnyttjanden — och därmed enligt motiven även till det utnyttjande som ligger i utnyttjandet för TV av utsändningens bildelement — övergå på filmframställaren resp. TV-företaget; RegE s. 101 sp. 1 jfrd m. s. 98 sp. 1. Om "Lichtbildwerke" som nämnes i § 2 st. 1 pkt 5 VtURL omfattas av regeln i § 91 VtURL är oklart (se ovan s. 207). För dem kan dock § 89 VtURL bli tillämplig, med presumtion att kameramannen skulle ha upplåtit en uteslutanderätt att nyttja bilden på alla kända sätt.

35) Ulmer i EBU Review 53 B (1959) s. 37 och Poulain s. 38 f.

36) KProp 17/1960 s. 330.

andra bildavsnittet i programinnehållet. Varken lagtext, lagförarbeten eller rättspraxis ger dock underlag för påståenden om huruvida kameramäns tjänsteavtal skall anses innebära att deras bilder har tillkommit på beställning i FotoL:s mening. Icke heller i doktrinen har något underlag kunnat påträffas för uttalanden härom.

Om det helt eller till allt övervägande del bedömes vara TV-företaget, som skulle komma att njuta frukterna av ett fotoskydd för livebilden, så måste det vid en rättspolitisk prövning beaktas att man redan i 48 § givit TV-företagen en skyddsstandard, avvägd med hänsyn till deras behov. Lagutskottets tidigare omnämnda uttalanden om skydd för TV-företag via 48 § mot avfotografering av bildrutan prejudicerar emellertid icke frågan. Endast genom ett utsändningsskydd av det slag som 48 § ger får TV-företag möjlighet att oberoende av om företaget förvärvat rätt till utsändningens motivfakta (foto, film etc.) invända mot avfotografering.[37] Men vad uppnås då genom fotoskydd som icke redan 48 § URL skänker TV-företag?

Att utsändningsskyddet är ett skydd mot konkret utnyttjande, medan fotoskyddet är ett efterbildningsskydd, skapar icke någon skillnad i rättsverkningar, eftersom utnyttjanden av den bild som visas på mottagarskärmen i praktiskt tänkbara fall antingen måste bestå i konkreta utnyttjanden (ex. avfotografering) eller i efterbildningar som för sekundärföreteelsen bort även ur fotoskyddets sfär.

Såväl gentemot upptagning som mångfaldigande är skyddet principiellt detsamma enligt FotoL som enligt URL, om man bortser från skyddstidsberäkningen. De undantag i 48 § 3 st. URL som särskilt kan avse bildsidan, 11 § 1 st., 20 och 21 §§ samt 22 § 1 st. URL, motsvarar de för fotografisk bild gällande undantagen i 5 och 8 §§, 10 § 2 st. och 11 § FotoL.

Visningsskyddet är effektivare enligt FotoL. Utsändning skyddas endast mot återgivning i biograf eller därmed jämförlig lokal. Men hänsyn till att regeln därom ansetts böra begränsas till fall, som har praktisk betydelse för TV-företagets möjligheter att förvärva sändnings-

37) Lagutskottet måste i samband med 48 § observera avfotograferingsproblemet, eftersom Sverige skulle tillträda UtsK, vars art. 1 under 1 d) föreskriver ett radioföretagens skydd för i utsändning ingående särskilda bilder. Sverige gjorde icke förbehåll om undantagande av skydd mot fotografering av TV-utsändning, vilket hade kunnat ske enligt konventionen och gjordes av England; se Poulain s. 253.

tillstånd[38], kan 48 § alls icke anses skydda enstaka minsta bildmoment i utsändningen från att visas offentligt. Det synes omotiverat att här bereda TV-företaget skydd på en omväg.

Det skydd mot obehörig ändring av bilden som fotorätten kunde tillfoga skulle knappast äga något intresse för TV-företaget.

En annan skillnad är att FotoL i 16 § ger ett skydd mot spridning av olovligen framställda exemplar, vilket saknar motsvarighet vid upptagningar som skett av utsändning. Denna ofullkomlighet, som kan tänkas bero av förbiseende, kan icke utgöra tillräckligt skäl för att ge fotoskydd åt live-bilder.

Vägande skäl synes, mot bakgrund av det här anförda, saknas att av hänsyn till TV-företag ge fotorätt för live-bilder.[39] Ur kameramännens intressevinkel kunde det ställa sig annorlunda först om de t.ex. bibehållit sin rätt till utnyttjanden av bilden utom TV-sammanhang eller som underlag för royaltyanspråk el.dyl. Sådana fall torde kunna bli av praktisk betydelse endast i kollektiva sammanhang och kan icke böra föranleda avsteg i svensk rätt från den negativa inställning till skydd för live-bilder vilken såsom omtalats kommit till uttryck i Stockholmskonferensens 1967 generalrapport beträffande BK.

Avsaknad av skydd för live-bild enligt FotoL bereder teoretiskt sett möjlighet att betrakta bilden som konstnärligt verk enligt URL. Denna möjlighet för enskild bild kommer dock icke att beaktas i fortsättningen. Rättsanspråk på sådan grund ter sig åtminstone f.n. osannolika.[40]

Avsaknad av fotoskydd för live-bild enligt de överväganden som nu kommit till uttryck leder också till konstaterandet att FotoL icke ger skydd för sådana sekvenser som i VtURL (rubriken till § 95) betecknas som "Laufbilder", d.v.s. bild- samt bild- och ljudföljder, som icke skyddas som filmverk enligt VtURL[41], och som i svensk rätt i upptaget skick hänvisas till skydd enligt FotoL.[42] De till stöd för påståendet om avsaknad av skydd för enskild live-bild anförda ändamålsövervägandena rubbar icke rimligheten av den nu anförda konsekvensen.

---

38) KProp 17/1960 s. 259.
39) Enligt VtURL skyddas dock live-bild både enligt de allmänna reglerna och enligt § 87 som del av utsändning ("Lichtbild").
40) AK synes f.ö. med "bildkonst" i 1 § ha avsett fixerad framställning, s. 75 f.
41) Se ovan s. 197 och 203.
42) SOU 1956 : 25 s. 75.

IV.1.4

Elektromagnetiskt upptagen bild (bandbild) som originalprodukt

Om live-utsändning i TV icke anses framställa fotografiska bilder i lagens mening innebär det att bandupptagningar har ett underlag som skapar fotorättsligt beroende endast då fotografisk bild eller exemplar därav utgör motivfaktum. I sådana fall är dock fotorätt för bandbilden som "primärt skyddsobjekt" klart utesluten. Sådan rätt kan följaktligen endast tänkas bli aktuell, då en kameras live-bild upptagits och denna — som live-bild — bedömes icke vara fotografisk bild.

Sakläget är i sistnämnda fall till skillnad från det först nämnda live-bildsfallet att man har varaktigt fixerade bildelement. Dessa kan, utan att det behöver anses såsom språkligt oegentligt, anses uppfylla det allmänna kravet på fotografisk bild enligt lagrådets bestämning "fotograferingens första (på negativet upptagna) konkreta produkt, varur de färdiga (positiva) bilderna kunna framkallas" (KProp 17/1960 s. 398), även om ingen bild kan iakttagas direkt på bandet.

I den sammanställning av remissyttranden beträffande 1 § URL som göres i KProp 17/1960 redovisas uttalanden av SR angående inom TV producerad film och dess hänförande till filmverk i lagens mening. Referatet återger bl.a. uppfattningen, att upptagningar av direktsända program icke kan utgöra filmverk. Departementschefen yttrade utan närmare motivering i sak att han i det väsentliga anslöt sig till SR:s uttalanden angående televisionsfilm.[43] Det kunde nu tyckas ligga nära till hands att påstå att en upptagning av live-bild icke borde anses som fotorättslig originalföreteelse, om en upptagning av direktsänt programinnehåll icke vore att betrakta som upphovsrättslig originalföreteelse såsom filmverk. Filmverksfrågan behandlas här utförligt i ett senare sammanhang.[44] På denna plats skall dock påpekas att vad SR (då AB Radiotjänst) i själva verket yttrade i sitt remissyttrande den 1 april 1957 var att "Filmning av ett televisionsprogram bör i regel icke betraktas som filmverk. Att kinescopefilm och televisionsband icke utgör filmverk synes stå utom diskussion." Man kan här-

43) S. 46 f. resp. 49.
44) Nedan s. 253 ff.

med ha önskat förbehålla uttrycket filmverk för något i och för sig skyddsvärt; kinescopefilm och TV-band anfördes av radioföretaget endast såsom medel för att reproducera det skyddsvärda.[45] För FotoL är emellertid en analogi till övervägande om filmverk icke utan vidare motiverad, eftersom det, såsom påpekats, rättsligt sett förutsättes att återgivning av fotografisk bild endast kan ske, om det finnes ett underlag som kan anses vara fotografiskt eller därmed jämförligt eller något som fotorättsligt sett kan återföras på ett sådant. Man skulle således i stället komma till slutsatsen att så snart som live-bilden icke kan återföras på ett foto och den själv icke anses skyddad såsom foto upptagningen därav bör rättsligt bedömas vara en fotografisk originalprodukt, om blott en sådan upptagning av live-bilden kan anses utgöra underlag för tillämpning av lagtextens ord "vad som framställes genom ett med fotografi jämförligt förfarande".

Uttrycket "med fotografi jämförligt förfarande", som såsom nämnts bibehållits i FotoL för just bandupptagningarnas räkning, finnes även i BK, art. 2 första st. Enligt generalrapporten över Brysselkonferensen 1948 skall därmed avses *"les formes dérivées* d'un art dont notre capacité de prévision reste impuissante à envisager toutes les modalités engendrées par l'esprit inventif" (kurs. här).[46] Uttryckets förekomst i FrURL har motiverats med att man avsett bringa lagen i överensstämmelse med BK.[47] I tysk doktrin har för rättstillståndet före AKI-Kino-fallets avgörande[48] vissa författare hävdat att uttrycket skulle avse endast metoder för mångfaldigande.[49] Tysk doktrin, som lämnat underlag för påståenden om motsatt uppfattning, synes antingen endast ha velat betona fotorättens upphovsrättsliga anknytningar eller ha haft till syfte att söka motivera skydd för just live-TV-bilder.[50] Den tolkning som uttrycket sedan fick i AKI-Kino-processen är naturligtvis icke utesluten för svensk rätts del, om den vinner stöd som

45) Se närmare nedan s. 256 ff. om filmverk.
46) Brysselhandl. s. 94. Stockholmstextens "uttryckta genom ett med fotografi jämförligt förfarande" hänsyftar på verk och icke på fotografisk bild i FotoL:s mening. Det torde kunna sättas i fråga om en bild med något rimligt språkbruk kan anses vara "uttryckt" i samma mening som ett verk kan vara det. Se Europeiska Radiounionen i EBU Review 111 B (1968) s. 34 sp. 1.
47) Plaisant, Juris-Classeur fasc. 4 (5, 1964) nr 132.
48) Se ovan s. 239 f.
49) Rietzler s. 416 f. och Schulze, Urheberrechtskommentar, 1. Lieferung, till 3 § KUG.
50) Bl.a. Taeger i GRUR 1954 s. 305 f., Schmidt di Simoni s. 104 ff. och Krause i GRUR 1959 s. 347 ff.

resultat av intresseavvägning.[51] Även om uttalandet i Brysselkonferensens generalrapport endast avser sådana bildformer som i någon mening härleder sig från fotografiska alster, behöver detta icke hindra en utvidgning av det nationella rättsskyddet.

Som bakgrund till en intresseavvägning bör likväl rättssubjektsfrågan beröras.

Vid videobandupptagningar är själva upptagningsåtgärden oberoende av kameramannens vilja. Han endast väljer inspelningsfakta och i regel blott för programproducentens val mellan flera kamerors resultat. Det är vidare icke helt säkert, om kameramannen eller den som manövrerat upptagningsanordningen bör anses vara den som i lagens mening "tagit bilden". Man kan tänka sig att upptagningsapparaturen betraktas som kamera.

Upptagning av en live-bild vid utsändning därav eller av vad en elektronkamera "tagit" och som fixeras utan att sändas synes icke böra utgöra en originalprodukt för den som handhar upptagningsapparaten. Vid upptagningen äger nämligen icke någon verksamhet rum, som kan betecknas som bildväljande. Man endast öppnar elektrisk förbindelse mellan TV-kameran och upptagningsanordningen. Till och med den person som mikrokopierar handlingar befinner sig i en mer komplex situation. Den som sköter upptagningsanordningen har inga andra val att träffa än om han vill acceptera det bildinnehåll som kameran förmedlar eller underlåta att genomföra upptagningen. Men icke ens detta val är fritt utan beror av programproducentens eller annans direktiv. Om upptagningsteknikern anses vara den som "tar bilden" och den avgörande vikt fästes vid åtgärden som man synes förutsätta i lagförarbetena så bör redan därigenom ursprunglig fotorätt för bandbilden vara utesluten.

Kameramannens position försvagas måhända av att han icke påverkar själva upptagningen. Ändock måste inspelnings- och upptagningsförloppen betraktas som ett enda för att han, tekniskt sett, skall kunna anses som fotograf, oberoende av om live-bild skyddas som originalprodukt.[52] Beträffande den "traditionella" fotografikonsten har

---

51) Jfr Lund s. 178 med Weincke i NIR 1963 s. 49.

52) Den som vid mottagande av en TV-utsändning endast gör en elektronisk överföring till videoband bör ej kunna förvärva fotorätt till de däri ingående bildelementen. Hans bandbild är helt reproducerande och har icke ens — i något led av framställningen varöver den mottagande råder — uppkommit genom någon inverkan av ljus; se ovan s. 234.

satser på inspelnings- respektive upptagningsplanet. Diskussionen har där avsett att belysa skillnaderna i uppkomstsätt mellan ett fotografiskt verk och ett alster av mer vedertagen bildkonst.[53] Det förefaller näraliggande att förena ett avståndstagande från att ge upphovsrätt åt fotografiska alster med uppfattningen att det är själva fixeringen som utgör det väsentliga momentet i förloppet.[54] Att endast av den valda allmänna formen för regelkonstruktion och befogenhetsomfång träffa en slutsats att skydd vore uteslutet för den som icke medverkar i fixeringsförloppet synes dock vara förhastat.

Fråga är nu om intresseläget för kameramän som presumtiva fotografer och för TV-företaget är ett annat vid bandbild än vid live-bild.

Vad som sades beträffande live-bild om kameramannens rättsställning vis à vis TV-företaget gäller även då hans bild fixeras. Det blir således kameramannens intresse vid utnyttjande av upptagningen utom TV-sammanhang, som bör läggas i vågskålen. För TV-företaget är situationen delvis en annan än då en live-bild utsändes och det gäller dess skydd. När företaget har gjort en upptagning tillkommer, utöver sedan länge diskuterats vilken roll som tillkommer fotografernas inde nyttjanden som anknyter till live-bilden, utnyttjanden av upptagningsmediet. 48 § URL ger enligt motivuttalanden icke skydd för TV-företaget mot att en upptagning av dess utsändning begagnas för utsändning.[55] Departementschefen ansåg att något behov därav icke förelåg, eftersom dessa upptagningar främst skett med stöd av 11 § 1 st. eller 17 § för enskilt bruk eller undervisning och därför ej fick utnyttjas för annat ändamål. Han beaktade icke det behov av utsändningsskydd som kunde tänkas för utsändning med begagnande av en av TV-företagets egna upptagningar eller annan, lovligen framställd upptagning av annan art än nu nämnts. Lagtexten lämnar icke utrymme för en tolkning som omfattar dem. Fotorätt skulle här kunna medföra visst skydd för TV-företaget. Situationen är emellertid praktiskt nästan ointressant, eftersom annans rätt att disponera över *corpus mecanicum* i regel kan villkoras genom avtalsgarantier mot missbruk.

---

53) Gouriou s. 62 ff., Eberstein, Fotografisk bild s. 27 ff.
54) Gouriou s. 77 ff. Jfr vad som ovan s. 180 f. sagts om engelsk rätt.
55) KProp 17/1960 s. 259. Om upptagning ägt rum på anordning som även härbärgerar ljud kan 46 § URL ge skydd i vissa hänseenden — dock ej mot att anordningen begagnas för utsändning; se 47 § 3 st.

Avgörande vikt synes emellertid icke kunna tillläggas dessa argument för ett skydd för bandbild som originalprodukt enligt FotoL, om det kunde konstateras strida mot en i lagmotiven utläsbar annan avsikt med uttrycket "med fotografi jämförligt förfarande".

Praktiska skäl av betydande styrka talar dock för att ge fotorättsligt oberoende bandbild originalprodukts skydd. Det är nämligen tekniska tillfälligheter — som icke rimligen bör orsaka olika rättsliga konsekvenser ens om tänkbara fall av praktisk betydelse måste vara sällsynta — som avgör om en upptagning göres på film av vanligt slag eller på elektromagnetiska band.[56] Även om skillnad i bildkvalitet ibland kan verka bestämmande, så kan det — i kombination därmed eller utan att man fäster sig vid det — vara behovet att redigera det större sammanhang i vilket den enskilda bilden ingår, som avgör valet av upptagningsmedium. Tillgången på apparatur kan också avgöra. Fördelarna med bandupptagning har med förbättrad teknik ökat avsevärt under senare år.

I konsekvens härmed bör ordet "film" i URL (21, 25, 39, 40, 45 §§) och FotoL (8, 9, 10, 11 §§) anses omfatta även videoband.[57] Videoband som upptagningsanordning för ljud i kombination med bild[58] omfattas då av "ljudfilm" i 47 § URL. Utnyttjande av bandets ljuddel motiverar sålunda icke ersättning enligt 47 § jfrd med 46 § URL till bandets framställare, om det utnyttjas för utsändning.

Det må tilläggas att dessa tekniskt-praktiska hänsyn till bl.a. TV-företagens behov icke behöver prejudicera sådana frågor som dem om överlåtelse av rätt till bandbild eller videoband (genom ett tjänsteavtal eller eljest) innefattar rätt att utnyttja bilden eller bilderna i vanligt fotografiskt förfarande, teckning el.dyl. Att det är TV-företagets intresseläge som främst motiverar tolkningen att bandbild bör kunna vara fotorättslig originalprodukt behöver icke påverka rätten för den ursprunglige fotorättsinnehavaren till sådana utnyttjanden som icke direkt sammanhänger med TV-förfarandet, i den mån icke FotoL:s regel om rätt till beställningsbild föranleder det.[59]

---

56) Se ovan s. 37 f. om upptagningsmetoder.
57) Se KProp 17/1960 s. 329. Det synes antagligt att någon skillnad härvidlag mellan olika §§ icke förekommer; jfr nedan s. 256.
58) Se ovan s. 38.
59) Om fotografs rätt såsom en av flera medverkande till framställning av verk, se nedan s. 373 f.

Kap. 2

IV.2

Programinnehållet och URL:s objektskategorier för verks yttre form

Inledning

I Avd. II kap. 1 har studerats innebörden av de bestämningar som URL och dess förarbeten ger av verk såsom rättsobjekt, i betydelse av det som generellt och oavsett arbetsresultatets uttrycksform, dess yttre form, kräves för att någon skall kunna få gehör för upphovsrättsliga anspråk beträffande programinnehåll. I detta kapitel skall studeras URL:s objektskategorier för verks yttre form och vilken betydelse deras bestämning har för rätten enligt URL till TV:s programinnehåll.

I URL förekommer, liksom i de utländska upphovsrättslagar som tidigare har berörts, objektskategorier som specificerats till skilda konstarter (musikaliska verk, sceniska verk etc.) samt än mer specificerade typer (artikel, dikt etc.). Förutom den allmänna bestämningen "litterära och konstnärliga verk", som omfattar vad som skyddas enligt URL och avgränsar lagens tillämpningsområde, angives i lagen kategorier, som rymmes inom något av bestämningens led eller båda. Förhållandet mellan den allmänna bestämningen "litterära verk" och bl.a. uttrycken "filmverk" och "sceniska verk" har redan studerats i Avd. II kap. 1.[1]

Objektsbeteckningar för programinnehållet eller delar därav kan givas olika innebörd med hänsyn till arten av de rättsfrågor för vilka

1) Ovan s. 51 ff.

de användes. I t.ex. avtal om film kan sålunda filmen kallas "filmverket", även om man aldrig reflekterat över de upphovsrättsliga skyddsvärdighetsfrågorna. Ibland är det av vikt att hålla isär "film" och "filmverk". Här skall endast URL:s objektsbeteckningars användning i lagen studeras. Uttryckens användning i andra sammanhang skapar särskilda problem, men de lämnas tills vidare därhän.

IV.2.1

Beaktandet under lagförarbetena av de i URL icke omtalade kategorierna radioverk och TV-verk

Av de objektsbeteckningar för klassificering av programinnehåll utöver foto vilka behandlats i avd. III om utländsk rätt nämner URL alls icke "radioverk" eller "TV-verk".

Under förarbetena till de gällande upphovsrättslagarna i Norden diskuterades i såväl Danmark som Sverige och Norge införande av en särskild kategori i lag för radioverk, men tanken avvisades i samtliga länder.

Vad de tryckta lagförarbetena utvisar om radioverk kan sammanfattas som följer. Inför det gemensamma nordiska lagutkast som framlades 1951, och som här kallats Udkast 1951 framställde Det danske radioråd[2] önskemål om att uppräkningen av skyddade verk i 1 § skulle komma att uppta "radioudsendelser" och anförde att en mängd radioprogram måste anses vara självständiga "åndsvaerker". Kommissionen avvisade önskemålet med motivering att

"Radioudsendelse er en form for offentlig gengivelse af litteraere og kunstneriske vaerker (navnlig ord og musik), men ingen selvstaendig frembringelse, der kan give anledning til en ophavsretsbeskyttelse. En vis beskyttelse mod udnyttelse af radioudsendelser findes i loven om radiospredning (lovbekendtg. nr. 282 af 8. maj 1946), og en sammensaetening af et radioprogram, hvori der er nedlagt et originalt åndsarbejde, vil efter omstaendighederne kunne nyde beskyttelse efter

2) Udkast 1951, s. 96 f.

reglerne i naervaerende lovudkasts § 5 om samlevaerker, men herudover har kommissionen ikke fundet anledning til att optage nogen regel, som den af radiorådet foreslående, der ville betyde en ligestilling af radioudsendelserne som sådanne med de saelvstaendigt skabte originale åndsvaerker."

AK föreslog på föranledan från radiohåll att sådana inslag i radioprogram vilka icke bestod av litterära eller musikaliska verk och som icke tillkommit för annat ändamål än radioprogram, t.ex. featureprogram, skulle jämföras med en tidning eller tidskrift, som kan innehålla såväl skyddsvärda partier som annat. Sådana delar som författats för programmet kunde tänkas vara litterära verk, medan sammanställningen av hela programmet kunde anses vara samlingsverk enligt 5 §.[3] "Hörspel" förklarades, som redan nämnts, vara "ett rent litterärt verk" som icke borde hänföras till de sceniska verkens kategori.[4] Frågan om radioverk diskuterades icke vidare under de svenska lagförarbetena, men upptogs i Norge på propositionsplanet.

I den norska propositionen till Odelstinget om NoURL[5] omtalas att Norsk Rikskringkasting begärt att "kringkastingprogram" skulle nämnas bland exemplen på verk i 1 §. Radioföretaget hade framhållit att en rad verk på litteraturens och konstens områden skapades för radiobruk, t.ex. hörspel[6], medan andra alster fick sin karaktär av självständiga verk just i egenskap av radioprogram, t.ex. de s.k. sammansatta programen. Det vore av betydelse för radioföretags rätt att använda eller efterlikna varandras program, om programmen betraktades som självständiga verk. Departementet motiverade att radioprogram icke infördes i den föreslagna lagtexten med att radioprograms beståndsdelar regelmässigt föll under andra verksbeteckningar och att programmet som "saeregen frembringelse regelmessig vil måtte oppfattes som samleverk som beskyttes etter § 5".

Under förarbetena till den norska upphovsrättslagen påkallade Norsk Filmforbunds regi- og forfattergruppe att "televisjonsverk" skulle införas som en särskild kategori i lagens exempelsamling i 1 §. De-

3) S. 70. Om featureprogram, se nedan s. 332 ff. Om radioprogram som samlingsverk, se närmare nedan s. 365 f.
4) S. 72; ovan s. 51.
5) NoMot II s. 13.
6) "Hörspel" omtalades bland exemplen i den föreslagna lagtexten och finnes även med i den gällande norska texten.

partementet ansåg detta icke vara naturligt, eftersom TV-verk alltefter omständigheterna kunde anses vara t.ex. skrift, föredrag, sceniskt verk (dramatiskt, musikdramatiskt, koreografiskt verk eller pantomim), hörspel, musikaliskt verk med eller utan text samt filmverk. "At et åndsverk fremstilt for fjernsyn går inn under loven, kan det overhodet ikke vaere noen tvil om." Enligt allmänt språkbruk kunde "televisjonsverk" närmast uppfattas som beteckning för hela det program som visas och det vore därför möjligt att ordet i lagens exempelkatalog skulle leda tanken till skydd för programframställare i det norska radioföretaget i stället för till det avsedda skyddet för upphovsmän till "verk for televisjon registreret på film".[7]

"TV-verk" diskuteras icke i de svenska lagförarbetena. Det har redan tidigare anmärkts att AK betraktade den dåtida TV-teatern som "helt enkelt vanlig teater, som genom direkt bild- och ljudöverföring kan följas i en annan lokal än den där föreställningen äger rum".[8] I ett senare avsnitt av detta kapitel kommer programinnehåll i live-TV som verkskategori att beröras närmare (nedan s. 271 ff.).

IV.2.2
Programinnehållets objektskategorier och kategoribytesproblemet

IV.2.2.1
Kategoribytesproblemets innebörd vid "filmverk", "sceniska verk" och "TV-verk"

Filmverk nämnes i URL i exemplifieringen av skyddsvärda verk i 1 § och vidare i 2 och 3 kap. — i 20 § 3 st., 30 § 2 st. och 40 § — såsom föremål för upphovsrättsligt relevanta förfoganden. Förekomsten av kategorin "filmverk" i de sistnämnda stadgandena orsakar tolkningsproblem av en typ som eljest icke uppstår vid tolkning av URL:s objektsuttryck. Dessa problem accentueras genom TV. Fråga är —

7) NoMot II s. 14.
8) SOU 1956 : 25 s. 72.

kort uttryckt — om ett verk i en viss objektskategori, t.ex. ett konstverk, skall s.a.s. "byta kategori" och betraktas som filmverk i lagens mening, om det upptagits eller ifrågasättes skola upptagas på film, och nu angivna paragrafer i 2 och 3 kap. URL alltså skulle komma i tillämpning. Samma fråga kan i anledning av paragrafer därom i 2 kap. URL för sceniska verk, som omtalas i 1 §, 20 § 3 st. och 22 § 2 st., förefalla böra ställas beträffande t.ex. den numera vanliga företeelsen med litterära partier, som improviseras i ett skådespel utan att tillhöra det sceniska verk vars titel föreställningen bär.[9] Det kan förutskickas att den ovan i texten angivna frågan kommer att visa sig sakna betydelse vid "sceniska verk". Skälen härför skall omtalas i ett särskilt avsnitt (nedan s. 269 f.).

"Filmverks" användning i lagtexten kan tänkas motivera uppfattningen att ordet begagnas synonymt med "film" eller i vart fall så att ett förutexisterande verks förekomst i filmen skulle föranleda att med lagens terminologi filmverk skall anses föreligga. I så fall kan ifrågasättas, om icke denna betydelse av "filmverk", vare sig för ren återgivning av verk eller för verk i återgivning inom ett som filmiskt verk i dess helhet upphovsrättsligt skyddsförtjänt sammanhang, bör anses leda till att andra objektsbeteckningar i lagen — med de vittomfattande "verk" och "konstnärliga verk", som båda omfattar "filmverk", såsom självklara undantag — icke är tillämpliga vid handlingar, vilka företages med film i vad den återger verk som i annan återgivningsform skulle ha fallit under stadgandena.

Förekomsten av ordet "filmverk" i de inledningsvis nämnda tre paragraferna i 2 och 3 kap. URL leder till frågan om live-programs i TV innehåll skall betraktas som filmverk i där berörda hänseenden. Om "filmverk" förutsätter fixering kan live-programs innehåll utgöra en särskild typ av konstnärliga verk.

---

9) Termen "skådespel" har här valts såsom ett i förhållande till sedvanlig upphovsrättslig terminologi neutralt uttryck, för att fylla samma funktion som det upphovsrättsligt neutrala "film" i förhållande till "filmverk". "Skådespel" avser alltså här varje slag av scenisk tilldragelse, som riktar sig till syn eller till syn och hörsel, inklusive balett, pantomim och marionetteater. Jfr SOU 1956 : 25 s. 71, där allt detta anses kunna höra under "sceniskt verk", men där sistnämnda tre former av sceniska företeelser icke betraktas som "skådespel".

Med "sceniskt verk" synes man i lagmotiven avse såväl den litterära formen som den framförda. "Litterärt verk" omfattar däremot endast den rent verbala formen, t.ex. bokform; SOU 1956:25 s. 71 f. Jfr ovan s. 51.

Uttrycket "TV-verk" skall här av framställningstekniska skäl användas endast för programinnehåll i live-förfarande som konstnärliga verk. "TV-verk" brukar eljest ofta användas som uttryck för verk som skapats för TV, för att skilja en krets av upphovsmän från en annan etc. Vid tolkning av lagtexten och då särskilt av den i 2 kap. URL med dess till objektsbeteckningar av diverse slag knutna uttryck för förfoganden har emellertid uttrycket "TV-verk" visat sig lämpligt för sin här givna innebörd.

Som samlingsbeteckning för både filmverk, i den allmänna betydelsen av verk för vilket film utgör den ursprungliga formen för verkets originalföreteelse, och TV-verk, för vilka sålunda live-utsändningen fyller filmens vid filmverk funktion, kunde av framställningstekniska skäl en särskild term vara påkallad. I viss utsträckning förekommer i utländsk doktrin med denna roll termen audiovisuella verk (AV-verk).[10] Den synes emellertid icke vara rättvisande i de fall då bilderna icke beledsagas av ljud. Hitintills har emellertid icke funnits något behov av en särskild term i denna avhandling och en sådan term behöves icke heller i detta kapitel, där fastmera ett särhållande av film- och TV-verks-termerna är av betydelse. Vid behandlingen av utländsk rätt skulle "AV-verk" icke lämpligen ha kunnat användas, eftersom motsvarighet saknas i lagspråken i de studerade rättssystemen. För tysk rätt fyller "Filmwerk"" funktionen av sådan term. På svenska språket har ett lättapplicerat ord icke påträffats. Av dessa skäl kommer någon samlingsbeteckning icke att begagnas. I viss mån kan "programinnehåll", som här användes såväl för films som live-utsändnings innehåll, men som icke markerar just verkskvalitet, fylla tomrummet.

Om det finns saklig grund enligt URL för att uppställa en från "filmverk" medelst uttrycket "konstnärliga verk" avskild TV-verkskategori framträder frågan om en filmupptagning av TV-verk skall omfattas av reglerna för filmverk eller om TV-verk även i upptaget skick skall behållas under kategorin "konstnärliga verk" för sådana utnyttjanden där en skillnad i beteckningen kan vara av betydelse för URL:s tillämpning. Verk som återgives i ett live-program kan då eventuellt böra anses i programmet vara omfattade icke av sin ursprungliga verkskategori utan blott av uttrycket "konstnärliga verk", i den mån

10) Se t.ex. Lyon-Caen i D. 1963 Chron. XV s. 92.

en motsättning mellan andra kategorier och denna kan bli aktuell enligt URL. Om en teckning visas i en TV-utsändning kan dess del av programinnehållet, alltefter hur ovanstående problem löses för olika bedömningssituationer, vara att enligt URL beteckna som konstverk, filmverk eller sådant konstnärligt verk som här kallas "TV-verk".[11]

IV.2.2.2
Allmänt om "film" och "filmverk"

AK använder ordet "film" för bild i rörelse.[12] Ingenstädes i lagmotiven finnes underlag för att anse beteckningen "film" skola avse rörlig bild i form av live-utsändnings innehåll. "Film" användes endast för upptagningar som ursprunglig yttre form.[13] Detta behöver emellertid icke inverka på användningen av ordet "filmverk". AK använder "filmverk" såsom uttryck för film som företeelse vid tal om 1 § URL.[14] Ordet "filmverk" hänför sig alltså till den *företeelsetyp* i vilken något upphovsrättsgrundande framträder. Det som enligt 1 § grundar upphovsrätt för någon med avseende på film är emellertid det eller de verk för vilket filmen utgör medium. AK avsåg med "filmverk" som rättslig term "den färdiga filmen", "ett resultat av inspelningsverksamhet, så beskaffat att ett verk kan sägas föreligga" som resultat av en självständigt skapande insats, varigenom från det skyddade området avskildes enklare produkter, såsom "ett blott registrerande i bild och ljud av ett händelseförlopp". Sådana enklare filmprodukter an-

---

11) Studiet av den nu presenterade problematiken har inskränkts till att avse URL. En undersökning av motsvarande problem i här eljest beaktad utländsk rätt skulle alltför ingående komma att gälla lagarnas struktur och detaljstadganden för att vara motiverad i denna framställning.
12) S. 65. Med "rörlig bild" eller "bilder i rörelse" synes böra avses bildföljd. Om bildinnehållen vid visning ter sig orörliga bör sakna relevans; jfr dock CA sect. 13 mom. 10.
13) Se närmare nedan s. 271 och ovan s. 249. Jfr SOU 1969:14 s. 77 "upptagningar som på teknisk väg kan visas i form av rörliga bilder med eller utan ljud".
14) Se s. 66: ... "bland de skyddade verken nämnas "filmverk", sålunda icke endast konstnärliga filmer utan även enbart beskrivande sådana" ... och KProp 17/1960 s. 48: "Till de skyddade objekten hör även filmverk av olika slag. Såsom filmverk är att räkna icke blott dramatiska filmer utan även, under förutsättning av erforderlig kvalitet, andra filmer, såsom kortfilmer, reportage- och journalfilmer o.dyl.".

visades skydd enligt FotoL.[15] Filmverkets originalexemplar vore "den slutgiltigt färdiga filmen".[16]

"Filmverk" förekommer sålunda i 1 § URL som beteckning för en form för verks originalföreteelse, varför 1 § icke ger någon duglig hållpunkt för att ta ställning till om förfogande blott över vad som i en sådan film framstår som ett förutexisterande verk skall anses utgöra förfogande över filmverk i lagens mening.

SR yttrade i sitt redan ovan (s. 245 f.) berörda remissvar inför URL-propositionen att för TV icke särpräglade former av film, producerade inom televisionen borde bedömas som filmverk, om de uppfyllde URL:s minimifordringar; om emellertid ett vanligt televisionsprogram filmades borde produkten i regel icke anses som filmverk; icke heller kunde upptagningar av direktsända program utgöra filmverk. Departementschefen förklarade att han i det väsentliga anslöt sig till SR:s synpunkter.[17] Det är tänkbart att SR:s yttrande kan ha haft till orsak att företaget önskade att sistnämnda upptagningar icke skulle anses som filmverk, för att icke "filmrätten" till verk skulle beröras. Det har icke kunnat fastställas vilken innebörd departementschefens instämmande endast i det väsentliga av SR:s yttrande skall givas. Möjligen bör det sammanställas med hans uppfattning att *fotorätt* anknyter till bild såväl på film som på videoband inom televisionen[18] och att alltså telefilm och motsvarande skulle omfattas av fotorätt och ej böra förutsättas vara endast en yttre form för verksskapande.

Vad som gäller för verk gäller också enligt URL för del av verk. När man i lagmotiven talar om skydd för del av verk avses att det skall föreligga tillräckligt av det egenskapsunderlag för skyddsvärdighet som en företeelse rymmer för att det alltjämt skall vara tal om verk. En text eller ett konstverk återgivet på film kan vara en del av ett filmverk, om filmen är verkskvalificerad i sin behandling av texten eller konstverket. Men om texten eller konstverket endast återgives, d.v.s. presenteras oförändrade, framträder de terminologiskt sett icke i filmen som resultat av en filmverksskapande insats. De bör då icke ur synvinkeln av 1 § URL betraktas som del av vad som med termen

15) SOU 1956 : 25 s. 74 f.; jfr DaMot II sp. 2684.
16) SOU 1956 : 25 s. 145.
17) KProp 17/1960 s. 46 f. och 49.
18) KProp 17/1960 s. 329; ovan s. 237 f.

”filmverk” betecknas som en enhet av också till sina delar kvalitativt bestämt, särskilt slag.

Vad gäller terminologin utanför 1 § och frågan om vad som över huvud är skyddsvärt måste dock beaktas även departementschefens yttrande att de specialregler i 2 och 3 kap. URL som endast gäller litterära verk ”icke i något fall skall användas på filmverk”.[19] Om han med filmverk menat filmen kan detta yttrande tyckas leda till att varje utnyttjande helt eller delvis av en *film* eller av något för en film, vilken såsom helhet motiverar upphovsrättsligt skydd för någon självständigt *filmiskt* skapande, vare sig som upphovsman eller bearbetare, bör betraktas som utnyttjande av eller för filmverk i lagens mening.[20] Följande tolkning vore att föredra redan på grund av att den leder till en med 1 § samstämd uppfattning av ”filmverks” innebörd i lagen: ”del av filmverk” skulle, också i de sammanhang som departementschefen kan ha avsett, gälla avsnitt med sådana upphovsrättsligt relevanta egenskaper som tillförts filmen genom insatser för denna. Filmavsnittet med det förutexisterande verket skulle alltså för att betecknas ”filmverk” ha särskilda filmiska verksegenskaper. Denna sistnämnda tolkning kan tyckas vinna stöd av vad departementschefen anförde beträffande 39 § URL i propositionen. AK hade föreslagit att filmföretaget skulle erhålla ”rätt att göra filmverket tillgängligt för allmänheten”. I propositionen nämndes ”rätt att genom filmen göra verket tillgängligt för allmänheten”. Departementschefen yttrade att AK:s formulering täckte ”det normala fallet att filmen är att anse som ett verk”, men att stadgandet borde omfatta även ”fall där filmen själv icke kan anses som ett verk utan endast begagnats som medel för registrering, exempelvis då ett konstnärligt framträdande utan extra arrangemang upptages på film”.[21] Det är dock oklart, vad departementschefen kan ha avsett med ”konstnärligt framträdande”.

Ingendera tolkningen kan likväl utan vidare tjäna som underlag för förståelsen av 20, 30 och 40 §§ URL. Vid tolkningen bör främst omständigheterna i de situationer som reglerna avser och lagmotivuttalanden för de individuella paragraferna beaktas. Först efter ett för-

19) KProp 17/1960 s. 49.
20) I de danska lagmotiven uttalas att ”Uden for beskyttelsen” ... ”falder derimod sådanne film, der allene registrerer et handlingsforløb som f. eks. reportagefilm, ”ugejournaler” etc.”; DaMot II sp. 2684. Jfr SOU 1956 : 25 s. 75.
21) KProp 17/1960 s. 210.

sök till sådan tolkning synes vad som redan anförts böra användas vid bedömning av hur "filmverk" står mot övriga objektsbeteckningar i 2 och 3 kap. URL.

IV.2.2.3
"Filmverk" i 20, 30 och 40 §§ URL

Till undantaget i 20 § URL för filmverk, vilket nu skall studeras, svarar i 10 § FotoL ett undantag från rätt att fritt utnyttja film. Eftersom ett medgivande av filmens fotograf till sådant utnyttjande som angives i de två stadgandena icke har verkan gentemot upphovsmän till verk som innehålles i filmen kvarstår tolkningsproblemet under vilka förutsättningar på film återgivna verks upphovsmän kan invända mot tillämpning av 20 § 1 och 2 st., försåvitt icke stadgandena tillsammantagna förstås som om de undantog *all film* från de där bestämda typerna av fria förfoganden. Ett sådant undantagande skulle medföra att efemära upptagningar av utgivna verk på film eller videoband på grund av 20 § 3 st. URL icke kunde användas enligt 20 § 1 och 2 st. ens i de fall då 10 § 2 st. sista pkt FotoL icke lade hinder i vägen på grund av att eventuell fotorätt tillfallit programframställaren. Om enhetlig behandling av all film åsyftas[22] måste också 20 § med "filmverk" avse ej blott det som i filmen icke endast är i förhållande till filmen förutexisterande verk utan all film, oavsett om den upphovsrätt som anknyter därtill endast beror av återgivning på filmen av förutexisterande verk. Alternativet vore att som "filmverk" endast skydda verk på film, vilka som helhet utgör filmverk med egen upphovsrättslig skyddsvärdighet. Det kan dock icke inses varför möjligheten att fritt utnyttja en del av en film skall bero av en undersökning i vad mån filmdelen utgör endast registrering av förutexisterande verk eller förmedlar "filmegna" element.[23] Utnyttjande av exempelvis en enkel bildsekvens, som återger ett konstverk ur en film, bör kunna anses vara utnyttjande av filmverk i strid mot 20 § 3 st. URL. Verk på film bör sålunda lika

22) Se departementschefen i KProp 17/1960 s. 329.
23) Filmframställares och filmuthyrares intresse att icke delar av deras filmer, återgivande endast förutexisterande verk ur dessa, utnyttjas enligt 20 § kan dock skyddas under den relativt korta skyddstiden i FotoL genom förvärv av fotorätt.

väl som filmiska verksskapelser omfattas av undantaget i detta stadgande.

30 § utesluter "filmverk", eftersom 40 § specialreglerar dessa. 30 § behöver därför ej närmare granskning. AK:s motiv till 30 § ger emellertid snarast stöd för uppfattningen att AK med "filmverk" i stadgandet avsett även verk i allmänhet i återgivning på film.[24]

Vad som anförts som grund för den gjorda tolkningen av "filmverk" i 20 § äger *mutatis mutandis* tillämplighet även på 40 §. Det bör sålunda icke behöva ankomma på upphovsmannen till ett förutexisterande verk, vilken medger att det utnyttjas för film, att — för att komma i åtnjutande av de förmåner som paragrafen ger — förvissa sig om att filmen skall innehålla verket förutan upphovsrättsligt skyddsgrundande element, som icke blott återgives från andra verk.

Tolkningen vinner stöd av att "filmverk" otvivelaktigt i 40 § begagnas som synonym till "film" för vilken litterärt eller musikaliskt verk utnyttjats. Av lagmotiven framgår att AK avsåg att 40 § skulle innefatta "schlager, en koreografisk komposition, skisser till dräkter eller dekorationer", medan begränsningen till litterära och musikaliska verk tillkom under departementsbehandlingen för att begränsa inspelningsplikten. Att därvid koreografiska verk, som stundom kan lämpa sig för obearbetad upptagning på film, lämnades utanför stadgandets ram, trots att departementschefen uttryckligen ansåg det vara mindre tillfredsställande, kan förmodas ha berott på ovilja att tynga lagtexten med orden "koreografiskt verk".[25] Lagutskottet betonade att stadgandet vore av huvudsaklig betydelse beträffande verk, avsedda att läggas till grund för filmen i dess helhet, såsom filmmanuskript, romaner etc., medan förvärv av litterära eller musikaliska verk, som skulle ingå i endast kortare avsnitt i filmen, även utan särskild överenskommelse i regel icke torde medföra inspelningsplikt.[26] Intet i lagmotiven motsäger dock att även en avtalad enkel fixering av ett verk på film skulle kunna motivera rättsföljderna i 40 §.[27] Avgörande torde vara att det icke alltid kan bedömas i vad mån ett för vissa fall icke ens påbörjat filmarbete skall resultera i en helhet, som kvalificerar för egen upphovsrätt.

---

24) S. 307.
25) SOU 1956 : 25 s. 335, KProp 17/1960 s. 214.
26) L[1]U 41/1960 s. 74.
27) Se även DaMot II sp. 2748.

Gentemot tolkningen av "filmverk" i 20 och 40 §§ kan tänkas invändningen att URL icke skulle tolkas till att med "filmverk" avse sådan film som saknade upphovsrättslig skyddsvärdighet som verk utan som fastmer enligt klara lagmotiv anvisats skydd endast enligt FotoL. En sådan invändning skulle emellertid — till synes utan fog — bortse från att det är de upptagna förutexisterande verken, vilkas upphovsrättsliga beaktande det här gäller och att den föreslagna tolkningen gynnar innehavare av rätt till dem. Några "tvingende samfundsmessige grunner" för att inskränka upphovsrätten[28] har icke påträffats som skäl för en annan lösning. Det är visserligen tänkbart att man under lagförarbetena icke beaktat andra fall under 20 och 40 §§ än utnyttjanden av hela, i sig verkskvalificerade filmer eller av material för sådana. Det kan dock icke motivera att man låter 20 § 1 och 2 st. tillämpas på delar därav, som blott återger förutexisterande skyddsvärda enheter, respektive undantar vad som endast skulle bli sådana delar av ett sådant filmverk från tillämpningsområdet för 40 §. Lämpligheten av den här föreslagna tillämpningen förefaller icke kunna påverkas av den berörda hypotesen om oförtänksamhet i lagstiftningsarbetet.

Verk på film betraktas i enlighet med den tolkning som här framförts såsom filmverk i 20, 30 och 40 §§, till förmån för upphovsmäns rätt till sina verk och för att film juridiskt skall kunna hanteras enklare än eljest.[29]

28) SOU 1956 : 25 s. 86.
29) Som ett slags lagteknisk motsvarighet till detta kan erinras om att för sceniska verk gäller reglerna för litterära verk, om de förra förekommer i litterär form.

IV.2.2.4

Verk på film - kategoritillhörighet vid tillämpning av andra stadganden i URL än 20, 30 och 40 §§

Objektsbestämningar vid handlingsbeskrivningar som icke uttrycker åtgärd med utnyttjat medium för verk (14 § 2 st., 15 § 2 st., 16 § 1 st., 19 § och 24 § URL) — Objektsbestämningar vid handlingsbeskrivningar som uttrycker åtgärd med utnyttjat medium för verk (22 § 2 st., 23 § och 25 § URL)

Med hänsyn till departementschefens yttrande (ovan s. 258) om åtskillnad i 2 och 3 kap. URL mellan användningsområdena för "filmverk" och "litterära verk" behöver det knappast råda någon tvekan om att de stadganden i URL som avser andra objektsord än de icke närmare bestämda "verk" och "konstnärliga verk" icke kan avse filmverk. Problemet är det omvända. Kan stadganden med dessa andra objektsord tillämpas, då det betecknade ingår i filmverk?

Problemet med byte av objektskategori kan i synnerhet tänkas uppstå med stadganden i vilka objektsbeteckningen för det förutexisterande verket anger det medium med verk av angivet slag vilket utsättes för den i paragrafen angivna handlingen och där handlingen utgör en *åtgärd med det utnyttjade mediet*. Det är alltså icke fråga om en sådan handling som t.ex. att återgiva offentliggjort konstverk (14 § 2 st.). Den handlingsbeskrivningen anger endast neutralt att det genom någon handling uppstår en sekundärföreteelse av ett verk. Handlingsbeteckningar som på angivet sätt avser åtgärder, vilka kan tänkas gälla verk på film såsom medium förekommer i 22 § 2 st. ("utsända litterära och musikaliska verk"), 23 § (sprida och visa offentligt exemplar av litterärt eller musikaliskt verk) samt 25 § (sprida vidare exemplar av konstverk och visa konstverket offentligt, samt medtaga verket vid inspelning av film eller televisionsprogram).

Objektsbestämningar vid handlingsbeskrivningar som icke uttrycker åtgärd med utnyttjat medium för verk (14 § 2 st., 15 § 2 st., 16 § 1 st., 19 § och 24 § URL.

Om ett konstverk som upptagits i filmverk skall böra genom "kategoribyte" vara undantaget från att kunna utnyttjas ur filmen så måste ordningen tjäna ett rimligt syfte. Sådant syfte har kunnat påvisas till

stöd för att betrakta återgivna verk som "filmverk" i 20 § 3 st. (i lagmotiven framträdande önskemål om likabehandling av all film) och i 40 § 2 st. (önskemål att kringgå svårigheterna att veta hur filmen skulle ha blivit). Det måste emellertid vara riktigt att bortskilja de fall då den i lagen beskrivna handlingen med samma i lagen uttryckta resultat (d.v.s i exemplet återgivning av konstverk) kan utgå från annat än filmen, t.ex. ett planschverk med reproduktion av konstverket. Bevisning att konstverk reproducerats från just film kan icke utan särskilda skäl böra få försätta konstnären i ett bättre läge än om sådan bevisning ej kan förebringas.[30]

Förutom den redan nämnda 14 § 2 st. (återgiva konstverk) uppstår liknande fall, där film kan utgöra underlag för handlingen, utan att det behöver vara fråga om åtgärd med verk på filmen, i 15 § 2 st. (avbilda offentliggjort konstverk i tidning eller tidskrift), 16 § 1 st. (återgiva mindre delar av litterärt eller musikaliskt verk eller sådant verk av ringa omfång samt återgiva konstverk i anslutning till text, allt i samlingsverk), 19 § (offentligt framföra tonsatt dikt eller del av dikt som text till musikaliskt verk) samt 24 § (återgiva bl.a. vad som anförts inför myndighet). Icke i något av dessa fall har något stöd kunnat påträffas i lagmotiven eller i litteraturen för att undantaga verk av angiven typ på film från inskränkningarna i upphovsrätten.

Stadgandenas överensstämmelse med BK:s Brysseltext kan dock sättas ifråga, vad gäller sådana utnyttjanden av verk på film som kan omskrivas till "sprida", "låta offentligt visa" och "framföra" eller "återgiva genom kinematografi" enligt terminologin i art. 14 första st., och där icke art. 14 skall stå tillbaka för andra artiklar i BK, vilket t.ex. torde vara fallet i förhållande till art. 2 bis. på vilken undantaget i 24 § URL grundar sig. Såsom framhållits i avsnittet om BK:s Brysseltext föreskriver dess art. 14 första st. att rättigheter med angivna handlingsuttryck skall tillkomma upphovsmän till förutexisterande verk beträffande filmning av deras verk och utnyttjanden av filmen, i den mån icke andra stadganden i konventionen utgör *lex specialis*. Som sådan är särskilt art. 11 bis av betydelse. Enligt art. 14 andra st.

30) Om både åtgärd med medium med förutexisterande verk och andra slag av handlingar som leder till sekundärföreteelserna rymmes under stadgandet bör detta för nu aktuella problem givas en enhetlig tolkning, inriktad på de vanligaste fallen. När handlingsverbet är "återgiva" är den förstnämnda typen undantag.

avser "kinematografiskt verk" den företeelse som innefattar något skyddsvärt, för vilket filmen utgör originalföreteelse. Den vars verk återgives eller bearbetas skall bibehålla sin rätt, inklusive rätten enligt art. 14 första st., oinskränkt.[31] Det återgivna eller bearbetade verkets upphovsmans rätt omfattar sålunda, vare sig filmen rymmer filmiska verksegenskaper eller ej, förutom rätt att återgiva verket på film, rätt att låta sprida det återgivna eller bearbetade och att låta offentligt visa och framföra det.

Att filmverk icke omtalas i de angivna stadgandena om inskränkningar i upphovsrätt i URL räcker sålunda normalt icke för att göra stadgandena därom förenliga med BK, i den mån handlingsverben i art. 14 första st. stämmer överens med handlingar enligt stadgandena.[32] Sådan överensstämmelse kan förekomma i speciella fall, t.ex. i fall av utnyttjande för upptagning av TV-program i kritisk eller vetenskaplig framställning, som illustreras med sådana utdrag ur film vilka endast återger konstverk, 14 § 2 st., eller för upptagning av undervisnings-TV-program för barn med återgivning av film med text och musik[33], försåvitt programmet kan betecknas som samlingsverk enligt 16 § 1 st.[34]

Om man bortser från BK:s regel om på film återgivna verk, som f.ö. icke medför att de kallas kinematografiska verk i konventionens mening[35], kan filmverk i relation till objektsord i nämnda stadganden i URL endast böra motivera "kategoribyte" för verk av andra verkstyper, om det verk som ifrågasättes byta kategori utnyttjas inom eller med en filmiskt skyddad del av filmen. Först då blir det "filmverk" i den funktion som ordet här har. Det kan gälla antingen en del av en film, där exempelvis ett konstverk eller litterärt verk förekommer i sådan bearbetning som förutsätter filmisk framställning för att kunna iakttagas, eller en del där det förutexisterande verket i återgivning

31) Ovan s. 137 ff.
32) Möjligheten att stödja inskränkningar på s.k. "petites réserves" enligt Brysselkonferensens generalrapport, Brysselhandl. s. 100, bör beaktas. Se Wistrand s. 57 ff.; jfr Bappert & Wagner s. 113 f.
33) Bilden kan f.ö. där utgöras av teckningar, t.ex. sådana som kan vara fria för utnyttjande enligt 25 § URL.
34) Att TV:s programinnehåll dock icke i sig bör kunna vara samlingsverk framgår nedan s. 365 ff. Om programmet i det första exemplet filmats kan en "publication" föreligga enligt art. 10 andra st. BK, vilket motiverar rätt till citering. men icke i strid med art. 14 rätt till offentligt framförande.
35) Se ovan s. 139.

jämte något därutöver utgör sakunderlag för påstående om filmverk såsom en annan verkskategori än den som förekommer i det stadgande vilket ifrågasättes skola tillämpas på filmen. "Filmverk" såsom en kategori att motställa övriga verkskategorier i 2 och 3 kap. URL bör alltså i så fall avse film som underlag för egen typ av verk eller som underlag för filmisk bearbetning av annat verk. Enbart förekomsten på film av litterärt verk eller konstverk (återgivning av förutexisterande verk) bör i motsvarande mån icke få föranleda "kategoribyte". I olikhet med innebörden i 20, 30 och 40 §§ synes alltså "filmverk" i sin funktion att "göra filmverk" av andra verk icke böra uppfattas som synonymt med "film". I stället underbygges den här tidigare (s. 258) förordade uppfattningen om "filmverks" innebörd, utan att för den skull en omtolkning av ordet i de närmast härovan nämnda paragraferna ter sig motiverad.

Objektsbestämningar vid handlingsbeskrivningar som uttrycker åtgärd med utnyttjat medium för verk (22 § 2 st., 23 § och 25 § URL).

Frågan vid 22 § 2 st., 23 § och 25 § URL om det kan vara motiverat att gå längre än vid de närmast ovan behandlade stadgandena och anse "kategoribyte" motiverat redan vid utnyttjande av förutexisterande verk i ren återgivning på film, bör för 22 § 2 st. besvaras jakande. De skäl som anförts vid 20 § äger relevans även här. Liksom 20 § URL kompletteras av 10 § FotoL kompletteras avsaknaden av ordet "filmverk" i 22 § 2 st. URL av undantaget för film i 9 § FotoL. Den inskränkning i TV-företagets rätt enligt stadgandet som detta innebär är sannolikt utan praktisk betydelse. Om ett utnyttjande skulle ske i TV-program av en film i vad den endast återger verk så kunde det dock tyckas rimligare med hänsyn till stadgandets syfte, som är att underlätta TV-företagets programarbete, att låta bero vid ersättning enligt stadgandet, försåvitt icke upphovsmannen meddelat förbud eller t.ex. den omständigheten att det rör sig om utnyttjande från film föranleder att det kan presumeras enligt sista satsen i stadgandet att detta icke skall äga tillämpning.

För bedömningen av förutsättningarna för "kategoribyte" i 23 och 25 §§ är utgångsläget ett annat. Bland dessa förutsättningar måste BK tagas i beräkning såsom i föregående avsnitt.

Intet i URL:s ordalydelse i vare sig 23 eller 25 §§ antyder att stad-

gandena kan vara tillämpliga på filmverk. Eftersom filmframställare regelmässigt förvärvar rätten att göra filmen tillgänglig för allmänheten samtidigt med rätten att göra upptagningen är betydelsen härav icke stor för upphovsmännen i förhållande till andra än framställare och torde regelmässigt sakna självständig betydelse även i förhållande till dessa. 39 § med dess överlåtelsepresumtion ger ytterligare underlag för denna synpunkt, utom vad avser musikaliska verk.[36]

För framställares rätt till filmen är emellertid hans exklusiva spridningsrätt, på grund av avtal eller lagens presumtionsregel, en väsentlig trygghetsfaktor.[37] Motiven till lagfästande av spridningsrätten i 2 § URL kan emellertid förstås så, att man icke avsåg att göra det möjligt att åberopa spridningsrätt för att hindra vidareöverlåtelser etc. av exemplar som omfattats av utgivning, och att man endast av lagtekniska skäl lät undantag från en generell spridningsrätt i 2 § behandlas i 23 och 25 §§.[38] Att en sådan tolkning av AK:s motiv skall tillmätas den betydelsen att man måste föra in filmverk under 23 § gentemot såväl lagens som BK:s ordalydelse förefaller ogrundat. Uppfattningen kan underbyggas med att AK:s åsikt att filmverk kunde utgöra litterära verk underkändes av departementschefen, som ansåg filmverk generellt tillhöra det konstnärliga området i vid mening.[39] Icke heller synes 23 § böra kunna åberopas för rätt att fritt visa filmverk offentligt i vad det upptar ett litterärt eller musikaliskt verk. Frågan torde åtminstone än så länge vara av ringa praktisk betydelse. Lagmotiven nämner intet därom. Som exempel på situationer som kan tänkas uppkomma, kan nämnas visning av en dikt eller ett notblad genom film eller via filmen i TV. De situationer som kan aktualiseras torde ofta omfattas av citeringsfrihetsregeln i 14 § URL.

Här har ospecificerat talats om filmverk. Med hänsyn till BK bör gälla att även utnyttjande för spridning och visning av verk ur återgivande upptagning på film skall behandlas som om verken vore undantagna i stadgandena.

---

36) 39 § behandlas nedan s. 302 ff.
37) FotoL ger icke skydd mot spridning av andra filmsekvenser än sådana som framställts i strid mot FotoL; se SOU 1956 : 25 s. 473.
38) SOU 1956 : 25 s. 95 f.
39) SOU 1956 : 25 s. 65; KProp 17/1960 s. 49. Jfr dock Bergström, Lagstiftningen om upphovsrätt s. 20, som hävdar att samma regler torde gälla för exemplar av filmverk som för exemplar av litterära och musikaliska verk.

För fall då offentlig visning sker via utsändning genom TV finnes visserligen enligt art. 11 bis andra st. möjlighet att i nationell lag inskränka upphovsmännens eljest enligt konventionen gällande rätt, men endast under förutsättning att de tillerkännes skälig ersättning. Därom finnes ingen regel i URL.

Beträffande 25 § 1 st. 1 pkt innehåller lagmotiven en avvikelse från såväl lagtexten som BK. Att en avvikelse från BK föreligger erkänner AK uttryckligen. AK anser emellertid denna utgöra "formellt en avvikelse, vilken dock torde vara av ringa vikt".[40] Den formuleras av AK sålunda "Rätten [enligt 25 §] att visa konstverket offentligt innefattar även befogenhet att *återgiva detta genom tekniska anordningar* (skioptikon, film, television o.s.v)".[41] Avsikten har sålunda varit att konstverk fritt skall kunna visas offentligt genom film, om blott upptagningen skett lovligen. Oavsett om filmen förmedlar konstverk i ett filmverk eller endast återger konstverket i okvalificerad film är dock offentlig visning därav förbehållen upphovsmannen till det upptagna verket som en särskild befogenhet i art. 14 första st. BK och intet undantagsstadgande i konventionen kan motivera AK:s och departementschefens uppfattning. Vad som nyss anfördes om art. 11 bis äger tillämpning även här.[42]

Icke heller 25 § 1 st. 2 pkt synes emellertid överensstämma med BK:s regler. Om konstverk förekommer i film på så sätt att det måste vara fråga om mångfaldigande i URL:s mening[43] eller om ett exemplar av konstverket förutsättes uppstå i filmen[44] kan filmupptagningen endast anses förenlig med art. 14 första st. BK om den skett med upphovsrättsinnehavarens tillstånd. BK innehåller intet undantagsstadgande, som kan ge stöd åt förekomsten av 25 § 1 st. 2 pkt i URL.

Om konsekvenserna av en mot lagförarbetena stridande tolkning av 25 § 1 st. 2 pkt URL accepteras, så att filmupptagning av konstverk icke anses böra falla under stadgandet, följer därav ett ytterligare skäl

---

40) SOU 1956 : 25 s. 262.
41) SOU 1956 : 25 s. 261; jfr KProp 17/1960 s. 61 : "Ifråga om konstverk innebär förevarande befogenhet [att göra verket tillgängligt för allmänheten] rätt att visa det offentligt genom film, skioptikon o.dyl.; i denna del stadgas dock betydelsefulla inskränkningar i 25 §".
42) Jfr 9 § FotoL, som föreskriver rätt till ersättning och ger möjlighet att förbjuda TV-visning av foto.
43) KProp 17/1960 s. 167.
44) KProp 17/1960 s. 61. Se DaMot IV s. 9.

att anse "filmverk" i 20 § URL skola omfatta även ren återgivning av verk på film. Följande egendomlighet skulle eljest kunna aktualiseras: 20 § avser ju normalt icke konstverk, ty de kan typiskt sett icke i sin originalform framföras i någon allmän eller i förarbetena särskilt angiven mening av ordet, vilket däremot filmverk kan. Om en konstnär medgivit filmupptagning av hans varken överlåtna eller utgivna verk, så vore konstverket att anse som utgivet i och med utgivningen av filmen, och därmed tillgängligt för utnyttjande enligt 20 §. Detta kunde bli betydelsefullt om 25 §, som skänker än större frihet, icke är tillämplig.[45]

IV.2.2.5
Sammanfattning om "filmverks" funktion vid tolkning av URL:s objektsbestämningar

Slutsatsen av utredningen om "filmverks" funktion vid tolkning av stadganden i URL synes böra bli att uttrycket i 20, 30 och 40 §§ och vid tillämpning av 22 § 2 st. bör användas även för ren återgivning av verk på film och att detsamma kan böra bli fallet vid tolkning av 23 och 25 §§ på grund av reglerna i BK. Det bör däremot knappast vara motiverat att låta BK:s regler återverka på 14, 16, 19 och 24 §§, då de handlingar som de avser rymmes under BK:s särskilda regler om film. Vid de uppräknade stadgandena är det nämligen likgiltigt vilket medium handlingen enligt paragrafen konkret riktar sig mot. I dessa fall, liksom i 1 §, förutsättes, för att något skall utgöra något utanför stadgandenas objektskategorier som kan kallas "filmverk", att filmen icke blott återger något förutexisterande i vad som utnyttjas. Om BK icke anses böra inverka på tolkningen av 23 och 25 §§ måste vad som anförts om lagförarbetena utgöra grund för att även uppfatta dessa två stadganden på samma sätt som de i det närmast föregående nämnda. Detta gäller även om själva lagtexten icke talar för

45) För bedömning av den risk som skulle kunna föreligga, se KProp 17/1960 s. 141 och L[1]U 41/1960 s. 63. Man kan t.ex. tänka sig en utsändning av undervisningsfilm med konstverket i TV till skolbruk. Alternativet citeringsfrihet enligt 14 § URL bör dock beaktas. Till det kan dock anmärkas att offentliggjort konstverk kan utnyttjas endast enligt 14 § 2 st.; SOU 1956 : 25 s. 202 ff. Övriga offentliggjorda verk och däribland således filmverk, får utnyttjas enligt 14 § 1 st.

en anslutning till den för 20 § m.fl. §§ förordade tolkningen till förmån — åtminstone formellt sett — för upphovsmannasidan.

Bakom specialreglerna i art. 14 och 11 bis BK synes ligga uppfattningen att reglerna skall avse de yttre formerna för verk, såsom film och utsändning, vilket inriktar reglerna på att avse de företeelser som någon kan vilja utnyttja. Den som vill använda en film skall vända sig till upphovsmännen (eller deras rättsinnehavare) till det som skyddas i filmen, vilket kan vara förutexisterande verk såväl som annat. Denna syn har icke slagit igenom i regeltekniken i URL, liksom för övrigt ej heller i övriga nordiska upphovsrättslagar. Lagarna har erhållit en utformning som i vart fall enligt vad som framgår av de svenska lagmotiven (de övriga ländernas ger ej ytterligare material) i hög grad syftar till att framhäva den på rättsobjektskategorier (alltså vad som är verkskvalificerande i företeelserna) inriktade jämförelsefunktionens vikt för bestämning av tillhörighet till lagens objektskategorier. "Litterära verk" och "konstverk" regleras som regel annorlunda än eljest först då de blivit en del av det för film speciellt skyddsvärda.

IV.2.2.6
Kategoribytesproblemets lösning vid "sceniska verk"

I den mån ett sceniskt verk innefattar verk av andra kategorier kan frågan om dessas "kategoribyte" till "sceniskt verk" aktualiseras i samband med 20 § och 22 § 2 st. URL samt vid de §§ där sceniskt verk kan tänkas motställas uttryckligt angivna verkskategorier, för att verk av deras slag — just emedan verken utnyttjas såsom tagna ur sitt sceniska sammanhang — ej skall vara underkastade de inskränkningar som paragraferna kan avse. Frågan blir aktuell endast vid ett utnyttjande av själva det sceniska, t.ex. genom framförande, filmning, televisering, trådöverföring eller liknande.

Det sceniska verket i litterär form betraktas som tidigare nämnts i motsats till skådespelet såsom litterärt verk i lagen.[46] Det framförande som utnyttjas, skådespelet, rymmer det sceniska verk som även kan

46) SOU 1956: 25 s. 71 f. och ovan s. 254 not 9.

förekomma i litterär form och inom vilket andra verk kan förekomma i återgivning eller bearbetning som t.ex. litterära verk. Men därtill kan hela skådespelet vara mer än ett sådant sceniskt verk. Det kan vara att betrakta som ett eget slags verk, om det t.ex. förutom ett förutexisterande sceniskt verk innefattar sceniska effekter, improvisationer etc. Även en välordnad "happening" bör kunna anses vara ett sceniskt verk, oavsett om det finnes något litterärt underlag. Detta slags helheter behöver då skydd mot bl.a. filmning och televisering och mot att utnyttjas i filmform eller från videoband.[47] Vad gäller då för delar av helheterna?

Vid sådana utnyttjanden av skådespel som de framföranden som avses i 20 § synes med sceniskt verk böra avses vad som framföres i det skådespel som försiggår inom vad som kan kallas ett kvalitativt bestämt sceniskt verks ram. Det finns ingen möjlighet att betrakta verk som framföres inom den ramen som sceniska verk endast på grund av att de förekommer även just där. Om icke det särskilt skyddsvärda i det sceniska verket satt sin prägel på vad som framföres måste det vara likgiltigt varifrån framförandets innehåll hämtas. Endast i vad det verk, vilket svarar mot den kategori i lagen som ifrågasättes få vika för "sceniska verk", bearbetats för detta sceniska kan det lämna sin ursprungliga bestämning. Detsamma kan sägas om "sceniska verk" i 22 § 2 st.

Det kan icke bli tal om något "kategoribyte", varken enligt 20 § eller något annat stadgande i URL, eftersom de fall i vilka den handling som förekommer avser ett *skådespel* som exemplar eller som en fristående företeelse är sådana i vilka det sceniska verket upptagits på film eller band eller utnyttjas från en utsändning i TV; i sådana fall är den fråga som uppstår den för film redan behandlade, om det förutexisterande skall anses vara undantaget på grund av att det förekommer i just dessa medier. Svaret på den frågan blir då detsamma för verk i det sceniska verket som för detta självt.[48]

---

47) Se närmare nedan s. 341 ff.

48) AK yttrar också beträffande verk som förenas med sceniska verk att de olika verken "rättsligt" bör "ses som självständiga sådana"; SOU 1956 : 25 s. 72. Som exempel nämnes bl.a. musik, scenbilder, dekorationer och dräkter.

IV.2.2.7

Live-utsändning som yttre form och URL:s objektskategorier

Innehållet i live-utsändning skiljer sig i vad det kan utgöra verk i utsändning såsom redan framhållits icke principiellt i litterärt eller konstnärligt hänseende från upptaget programinnehåll i utsändning. En upptagning av live-utsändning på film eller bildband skall såsom redan konstaterats[49] anses omfattad av beteckningen "film" i URL. Ingen invändning bör därför kunna träffa användning av regler om "filmverk" enligt URL på upptagna live-utsändningar i de fall då förutexisterande verk "byter kategori" till "filmverk" redan i sin upptagning: 20 § 3 st., 30 § 2 st., 40 § 2 st. och 22 § 2 st. För utnyttjare av frihet enligt 20 § är det en fördel att de sålunda ej behöver söka skilja mellan upptagningar av verk, som kan härröra från innehåll i live-program och upptagningar av annat slag. Det skulle ofta vara ogörligt att utan särskilda upplysningar göra en sådan skillnad.

Å andra sidan kan det i och för sig verkskvalificerade innehållet i live-program i sin utsändningsform icke anses utgöra "filmverk" i någon för URL:s tolkning lämpad mening av ordet. Innehållet kan visserligen för att utgöra skyddsvärt verk enligt klara motivuttalanden icke behöva ha undergått fixering[50], men det kan — såsom redan antytts — icke sägas vara "film" utan att ha upptagits.[51] Om live-utsändningars innehåll vore att jämställa med filmers så skulle ej 30 § utan — vad gäller litterära och musikaliska verk i innehållet — 40 § gälla avtal om framförande av sådana utsändningar. AK förklarade att 30 § vore tillämplig på avtal om rätt att utsända ett verk i TV.

Live-programs innehåll som "TV-verk" bör — i den mån det icke förekommer på film — betraktas som en typ av "konstnärliga verk". En konsekvens härav blir att verk i återgivning i live-program bör kunna utnyttjas därur, om de svarar mot särskilda objektsbeteckningar i 2 och 3 kap. URL, i samma mån och av samma skäl som vad gäller verk, återgivna i sceniska verk. För fullständighets skull skall påpekas

49) Ovan s. 249.
50) Se ovan s. 42.
51) Ovan s. 256. Se 25, 39 och 40 §§. Jfr DaMot IV s. 9 beträffande 25 §.

att litterärt eller musikaliskt verk icke bör få utnyttjas ur en live-utsändning med stöd av 22 § 2 st., om utsändningsinnehållet som verk förutsättes vara "konstnärligt verk" och utnyttjandet avser det förutexisterande verket i vad det bearbetats för programmet eller inarbetats däri, så att utnyttjandet berör en del av det konstnärligt nyskapade. Förhållandet torde dock sakna praktiskt intresse.

Av vad nu omtalats följer att det blir likgiltigt om man i stället för "filmverk" använder uttrycket "konstnärligt verk" för de fall då "filmverk" skall motställas URL:s objektskategorier endast som uttryck för sådant som har filmen som originalföreteelse. URL använder icke "filmverk" för att åstadkomma en avgränsning mot "TV-verk" (i någon mening av ordet) som en annan verksart med egna regler.

Vad gäller förhållandet till BK kan erinras om att konventionen kräver att regler om utnyttjande av verk ur utsändning skall vara förbundna med ersättningsrätt för upphovsmännen, art. 11 bis andra st., för att uppfylla konventionens krav, utom vad gäller efemära inspelningar. Detta borde, om man eftersträvar att låta den gällande nationella rätten följa konventionsrätten, medföra att 20 § icke skulle få åberopas som stöd för att utan ersättning sända upphovsrättsligt skyddade verk i live-program för t.ex. undervisningsändamål. Icke heller skulle 23 och 25 §§ få medföra gratis visning i live-program av i paragraferna angivna verk.

Det kan knappast skapa praktiska problem att 20 § kan tillämpas på live-programs innehåll som ett slags konstnärligt verk. Även om utsändningsinnehållet är verkskvalificerat i och för sig och icke kan kallas filmverk så är det regelmässigt icke fråga om *utgivet verk*. 20 § är då otillämplig. I den mån verksinnehåll i programmet är utgivet kan emellertid offentligt framförande och därmed även utsändning av utsändningsinnehållet få äga rum fritt enligt URL.[52] Man kan t.ex. tänka sig en trådöverföring av program, trots att anordnaren ej förvärvat rätt till sådan. Det förefaller emellertid som om en sådan överföring icke skulle få ske av eventuella filminslag med skyddade

52) Undantaget i 20 § 3 st. för filmverk bör emellertid vara tillämpligt på det framförande som utgöres av en återutsändning i TV av en utsändning av en film. Det finns ingen anledning till att den återutsändande skulle åtnjuta större frihet än den först utsändande.

verk eller självständigt skyddsvärd film i programmet ens om programmet som helhet icke vore "filmverk" i lagens mening utan "konstnärligt verk".[53]

Frågan huruvida man vid live-utsändning har att göra med ett filmverk[54] är också härmed besvarad i vad den kan ha intresse för förståelsen av URL. In casu kan innehållen i en live-utsändning och i en film, vilka båda avser återge samma aspekter av en och samma händelse, t.ex. på grund av de tekniska faktorernas inverkan på framställningsförloppen bli i olika mån förtjänta av skydd och motivera upphovsrätt åt personer för skilda slag av insatser vid resp. medium.[55] För diverse ändamål kan naturligtvis till skillnader av dessa slag knytas en terminologisk åtskillnad mellan "TV-verk" för live-utsändnings innehåll och "filmverk" för en films innehåll i vad utsändning och film utgör originalföreteelse för respektive verk. URL ger dock lika litet uppmuntran härtill som till att medelst "TV-verk" skilja originalverk, som ämnats för TV-program, från upptagningar, som ämnats för biografbruk eller liknande, såsom "filmverk".[56] Ej heller begagnar URL termen "filmverk" eller någon annan term för att genom verksterminologi inverka sammanhållande på befogenheterna att utnyttja något för film respektive TV. Den effekten åstadkommes i stället i viss utsträckning vad gäller film genom 39 § ("inspelning" ... "på film" ... "rätt att genom filmen").[57] Lagens filmverksterminologi och den TV-verksterminologi som här har använts saknar samband med den som t.ex. i fransk rätt begagnas för att skilja kino- och TV-film åt som uttrycksformer för på olika sätt reglerade verkstyper.

---

53) Jfr emellertid departementschefens uttalande, KProp 17/1960 s. 47, att film som ingår i direktsänt program utgör ett "verk av blandad, originell karaktär". Uttalandet gjordes likväl icke i anslutning till de problem som objektskategorierna i 2 kap. kan föranleda.
54) Godenhielm i JFFT 1966 s. 375.
55) Se nedan s. 314 ff.
56) Se ovan s. 155 och 199 f.
57) Se nedan s. 302 ff.

Avd. V

Programinnehållets upphovsmän

Inledning

I denna avdelning utredes frågor som rör problemet vem som skall anses vara upphovsman till programinnehåll. En tämligen utförlig presentation av argumentationen i Norden om vem som skall anses som upphovsman vid film gives i *kap. 1*. Argumenten om film har giltighet även för programinnehåll i allmänhet, i och med att ett fixeringskrav icke uppställes för skyddsvärdighet. I *kap. 2* diskuteras de problem som mångfalden potentiella upphovsmän och svårigheterna att entydigt bestämma upphovsmän till programinnehåll kan medföra, samt vilka allmänna regler som utgör bakgrund till avtal och kan eliminera eller minska de risker för programframställare och utnyttjare av programinnehåll som sammanhänger med nämnda problem. Generella kriterier för bestämning av vilka som skall anses utgöra upphovsmän till programinnehållet som just film- och TV-verk — de för vilka programinnehållet utgör deras verks eller bearbetnings originalföreteelse — föreslås i *kap. 3*. I *kap. 4* upptages frågan vilka av de litterära alster som tillkommit med programframställningen i sikte som enligt allmänna regler berättigar sina författare att hävda upphovsrätt till programinnehåll. Inledningsvis göres i kapitlet några terminologiska preciseringar beträffande de kategorier av litterära alster som ifrågakommer. *Kap. 5* rör programproducentens nyskapande och bearbetande roll vid reportageprogram och andra programtyper med syfte att förmedla verklighetsförlopp samt vid s.k. featureprogram. Framställningen i kapitlet avser sådan verksamhet som icke typiskt sett har karaktär av regi av det som inspelas, låt vara att reginsatser alls icke behöver vara uteslutna för program av dessa slag. På grund av den ställning i gränsområdet mellan upphovsmannaskap och rätt såsom utövande konstnär som, efter vad som kommer att framhållas, tillägges regissörer i svensk rätt och som även diskuterats beträffande artister skall i *kap. 6* studeras förhållandet mellan bearbe-

tande och framförande insatser. Särskilt beaktas därvid regissörs rätt i vad den grundas på regi för programinnehåll av det som inspelas, motivfakta.

På grundval av en uppdelning av insatser för programinnehåll på å ena sidan regi som avser iordningställande av motivfakta, här kallad motivregi (6 kap.), och å andra sidan insatser som typiskt avser urval och arbete med inspelningsfakta (5 kap.) kommer insatser som ofta utföres av samma person, filmregissören eller programproducenten, att fördelas till behandling i två skilda kapitel. Skälet härför är att rättsskyddet principiellt anknyter till resultatet av skapande insatser i en företeelse, filmen eller programmet, men att det i diskussionen om upphovsmannaskap för regissör är just åsikter om insatser av det här i 6 kap. behandlade slaget som föranleder tveksamhet, huruvida upphovsrätt skall givas eller ev. i stället rätt enligt 5 kap. URL. Det är sålunda möjligen så att resultaten av en del av filmregissörens eller programproducentens insatser, vissa egenskaper i programinnehållet, skall anses mindre upphovsrättsgrundande än andra; de i 6 kap. behandlade mindre än de i 5 kap. Förhållandet sammanhänger med den upphovsrättsliga synen på teaterregi.

Kap. 1

V.1

Hållpunkter i lagförarbeten, rättspraxis och doktrin för bestämning av upphovsmannaskap till programinnehåll

Inledning

Utvecklingen i den svenska juridiska synen på upphovsmannabestämningen vid film intill mitten av 1950-talet har i en studie, där jämförelser göres med utvecklingen inom BK, ingående belysts av Lögdberg i

hans bok Auktorrätt och film, kap. II. Något svenskt material av betydelse från det av Lögdberg studerade tidsskedet utöver det av honom redovisade har icke påträffats. Vad som därefter har hänt har haft med URL och dess förarbeten att göra. En sammanfattning här av huvudpunkterna i även den tidiga utvecklingen av den juridiska argumentationen är dock motiverad som bakgrund för det följande. Vad gäller argumentens bakgrund av utveckling inom filmteknik och filmkonst och de refererade uppfattningarnas beroende av den internationella rättsutvecklingen hänvisas till Lögdbergs arbete.

V.1.1

1919 års lag, dess motiv samt svenska lagförslag och motivuttalanden före Auktorrättskommitténs lagförslag 1956

1919 års LittL upptog i sin verkskatalog i 1 § "kinematografiskt verk", vartill även hänfördes "verk, avsett att återgivas genom ett kinematografi liknande förfarande". Med kinematografiskt verk avsågs enligt Sakk. 1914[1] "det i bildserien innehållna handlings-elementet", men icke "kinematografiskt återgivande av gatuscener, resebilder, sporttävlingar, naturscenerier och mera dylikt", eftersom sådant saknade "den skapande auktorsverksamhet, som utgör den nödvändiga betingelsen för varje art av auktorsrätt". Icke blott "fritt poetiskt skapande", såsom filmdrama eller inspelning av dramatisk handling som pantomim, omfattades av skyddet utan även "sådana verk, som behandla historiska ämnen" och "framställande av instruktiva bildserier av vetenskaplig och teknisk art". Om ett verk av det förra slaget icke vore "fullt självständigt" utan tillkommit genom "överförande av ett litterärt arbete, drama eller roman, till pantomimisk form" omfattades det av 3 eller 4 §§, i vilka bearbetning angavs som skyddsföremål. I 3 § omtalades som bearbetning bl.a. "dramatisering eller eljest överförande av en skrift från en form till en annan" samt "skrifts överförande till en form, avsedd att återgivas genom kinematografi eller

1) S. 72 ff.

liknande förfarande". Med återgivning "genom kinematografi" synes ha avsetts just visningen av filmen (jfr 1 §), varför den "form" varom talades torde vara verksexemplaret, filmen.[2] För att anses som bearbetning måste det i 3 § avsedda "omformandet vara icke allt för obetydligt".[3] Ursprungligt upphovsrättsberättigade vore följaktligen den eller de som skapat eller genom bearbetning medverkat till handlingselementet i bildserien, dess "dramatiska, icke dess i den föreslagna lagen om rätt till fotografiska bilder omhandlade tekniska eller fotografiska element".[4]

De sakkunniga som 1929 avgav förslag till ändringar i LittL och KonstL (Sakk. 1929) ansåg att de verk som då stumt framfördes till beskådande genom kinematografi vore mimiska verk (pantomimer och baletter) och att ljudfilm skulle tjäna blott till framförande av "skrift, muntligt föredrag eller musikaliskt verk" eventuellt i samband med mim (förslagets 2 §). De föreslog därför att vad som stod i 1 § LittL om kinematografiskt verk skulle utgå.[5] Anledningen synes ha varit att de sakkunniga ansåg de ifrågakommande verken kunna nå existens filmmediet förutan.

Lagrådet[6] invände mot Sakk. 1929 att det funnes anledning att knyta rätten till "bildfilmen som sådan", och att detta även skulle gälla ljudfilmen, som "praktiskt taget, väl städse innefattar en bildfilm". Filmens berättigande som självständig verkskategori vilade i sak på att bildfilm med filmdrama förutom mim i väsentlig mån upptog "händelser och scenerier" utan mimisk karaktär, vilka också funnes föreskrivna i filmmanuskript eller scenario. Författare därav vore enligt rådande uppfattning i regel att anse som filmdramats upphovsman. Lagrådet ansåg att det näppeligen vore riktigt att frånkänna de icke mimiska delarna skydd; de kunde vara ytterst viktiga för "dramats idé". Vid sidan av rätten till filmverket såsom sådant ansågs viss rätt kunna tillkomma författare till litterärt verk, varav filmen utgjorde bearbetning, samt kompositör till musik i ljudfilm. Avsaknaden av utredning om de av utvecklingen aktualiserade filmspörsmålen och

2) Även SOU 1929 : 37 s. 22 f.: "vad som genom kinematografi framföres till beskådande (så kallad stum film, bildfilm)". Jfr Lögdberg s. 21.
3) Sakk. 1914 s. 87.
4) Sakk. 1914 s. 77.
5) SOU 1929 : 37 s. 22 f.
6) KProp 2/1931 s. 39 f.

svårigheten att på grund av filmframställningens internationella natur i ett land ensamt genomföra en tillfredsställande ordning gjorde att det i vissa hänseenden icke kunde komma i fråga att frångå gällande lags grundsatser. Lagrådet pekade härvid dels på frågan om ursprunglig rätt för "det företag, för vars räkning filmen framställes och hos vilket författaren till filmmanuskriptet ofta lärer vara fast anställd", samt dels på frågan om ursprunglig rätt för "regissören och måhända även skådespelaren"; beträffande de två sistnämnda persontyperna betonades att deras skapande verksamhet vid film hade helt annan betydelse än vid teaterdrama. I lagtexten gavs ingen upphovsmannabestämning, och "kinematografiska verk" etc. fick kvarstå i 1 §.

I sin sakkunnigpromemoria 1937 yttrade Himmelstrand[7] att upphovsrätt till film enligt LittL tillkom *"dels* författaren till ett filmdrama, en dramatisk handling alltså som är tänkt och nedskriven direkt för filmen, *dels* exempelvis författare till en roman som bearbetats genom dess 'överförande till en form avsedd att återgivas genom kinematografi', *dels* bearbetaren, för vilken denna hans verksamhet grundar en i viss mån självständig rätt, *dels* författaren till filmmanuskript, *dels ock* vid ljudfilm tonsättaren; även med avseende å tonsättare kunna uppkomma vissa av de kombinationer som nyss antytts beträffande författare". Fotografen hade skydd enligt då gällande FotoL. Att filmmanuskriptförfattare omtalades särskilt kan ha berott på att Himmelstrand ansett deras arbetsresultat jämte övriga aktuella författares, t.ex. i utformningen av en filmdialog, ingå som led i arbetet på det slutliga litterära underlaget. Andra uppfattningar har dock framförts i doktrinen.[8]

7 § LittL reglerade rätten att förfoga över ett verk till vilket flera gemensamt vore upphovsmän, då verket ej bestod av självständiga bidrag från de särskilda författarna. 1930 års norska Lov om åndsverker reglerade i 8 § samma rätt beträffande verk som "blitt til ved samarbeide, uten at de enkelte bidrag lar sig skille ut fra hverandre". Knoph hade i Åndsretten (1936) lagt den norska regeln till grund för påstående att, eftersom lagen icke gav någon särskild regel om upp-

7) SOU 1937 : 18 s. 39 ff. Jfr Himmelstrands tidigare artikel i Festskrift för Marks von Würtemberg s. 281 ff.
8) Se sålunda Lögdberg s. 35 f. v. Konow nämner icke manusförfattare som särskild kategori i sin exemplifiering över upphovsmän vid film; se v. Konow s. 33.

hovsrätten till film, regeln i 8 § om samarbete till verk skulle vara tillämplig. Alla som bidragit till filmen med sådant som uppfyllde lagens krav på "åndsverker" skulle sålunda ha del i upphovsrätten till filmverket, i vad det enskilda bidraget icke kunde skiljas från de andra.

Himmelstrand tog klart avstånd från att 7 § LittL skulle föranleda motsvarande resultat.[9] Även om han icke direkt utsade det torde det dock kunna utläsas av hans framställningssätt att han avsåg att en sådan följd av 7 § skulle leda till alltför sammansatta upphovsmannakonstellationer. Han övergick nämligen omedelbart till att omtala det praktiskt fördelaktiga i att samla rätten på en hand. Eftersom det vore för avvikande från "hittills gällande grundsatser" att låta filmföretagaren få all rätt förde Himmelstrand in såsom rimligare att rätten tillerkändes regissören, "vilkens befattning med verket dock i någon mån — och i varje fall vida mer än företagarens — närmar sig den andligt skapande verksamhet som grundlägger sådan rätt". Under hänvisning till de av 1931 års lagråd anförda svårigheterna att för ett land ensamt genomföra en tillfredsställande ordning föreslog Himmelstrand dock ingen ny regel.

V.1.2
Rättspraxis före URL

Två svenska HD-avgöranden i tiden före URL kan sägas röra upphovsmannaskap till film. Det ena, *NJA 1938 s. 497*, synes i vad som är av intresse i detta sammanhang knappast ge uttryck för annat än möjligheten av att film kunde anses utgöra bearbetning i lagens mening av ett annat manuskript än det som faktiskt begagnats. I fallet förelåg emellertid icke erforderlig likhet för upphovsrättsligt beroende vare sig mellan det manus som åberopades till stöd för kärandens talan och filmen eller dennas manus.[10] Det andra fallet, *NJA 1945 s. 275*, avsåg i vad här är av intresse förment olovlig bearbetning av

9) SOU 1937:18 s. 41. v. Konow tog icke ställning i sin kommentar till 7 §. Han anförde där endast att medarbetarskap enligt stadgandet kunde påträffas företrädesvis bl.a. på filmens områden.
10) Ytterligare om fallet se ovan s. 88.

en stumfilm genom redigering och eftersynkronisering av filmen. Bearbetningen påstods av Edvard Persson ha kränkt hans "rätt som författare" till stumfilmen. I skälen för RRn:s utslag, i vilket Svea HovR och HD ej fann skäl göra ändring, anfördes som utrett att "det kinematografiska verk" . . . "vilket såsom stumfilm framställts under år 1927 gestaltats av Persson såsom författare på sådant sätt att skydd för verket" uppkommit för honom enligt LittL. Det förklarades vidare vara upplyst att filminspelningen, "varvid Persson medverkat såsom regissör och framställare av huvudrollen", ombesörjts av ett handelsbolag, bildat av Persson och en av svarandena i målet, för filmframställning, i första hand den i fallet ifrågavarande filmen. Domstolen konstaterade att Persson måste anses ha överlåtit rätten att offentligt framföra filmen i det skick den ursprungligen inspelades, men att det icke styrkts att han avhänt sig "övriga honom såsom författare till nämnda kinematografiska verk enligt lag tillkommande befogenheter". Med Lögdberg kan om upphovsmannabestämningen i fallet konstateras att handelsbolaget som filmframställare icke ansågs vara ursprungligt ensamberättigat.[11] Emellertid är med fallets tolkning förknippad följande svårighet som vidlåder upphovsmannabestämningar i gemen, vilka refererar till LittL. I 1 § 2 st. LittL föreskrevs att "Med författare förstås i denna lag upphovsman till verk, varom här ovan sägs". Upphovsman till filmverk kallades alltså med lagens språk "författare". När RRn i NJA 1945 s. 275 använder uttrycket "gestaltats av Persson såsom författare" har domstolen sannolikt anknutit till lagens språkbruk. Domstolen har sedan, utan att tvingas "knäcka" upphovsmannaskapsproblemet i vidare mån än genom att anknyta till tesen om personligt upphovsmannaskap, fört in omnämnandet av regi och skådespelarinsats, vilka åberopats av Person till stöd för hans talan. Men domstolen kopplade icke sitt omtalande därav till omdömet att verket "gestaltats av Persson såsom författare på sådant sätt att skydd för verket" uppkommit för Persson enligt LittL. Att gestaltandet skulle ha skett just genom Perssons medverkan som regissör och skådespelare är väl den enligt ordalagen i domen närmast liggande tolkningen, om med "författare" avsetts "upphovsman". Den tolkningen synes dock sakna det stöd i tidigare svensk argumentation

11) Lögdberg s. 214.

som en rådhusrätt kan tänkas ha funnit erforderligt för att våga uttrycka tanken.[12] Domstolarna synes i fallet NJA 1945 s. 275 ha kommit att under domskälen inrymma vilken som helst lösning av upphovsmannabestämningsproblemet, vilken kan påträffas anförd såsom åtminstone rimlig för svensk rätts del i den tidigare argumentationen.

V.1.3
Summering

Det centralt skyddsvärda för just filmverk synes alltifrån början ha varit det vilket såsom resultat av någons skapande verksamhet tilldrager sig i filmen. De som bidragit till gestaltandet av *tilldragelserna* har tillerkänts upphovsrätt såsom upphovsmän eller bearbetare. Somliga bedömare har dock ansett att tilldragelserna upphovsrättsligt vore de som redan angivits i litterära anvisningar (även musik). Sakk. 1929 ansåg sålunda att filmen icke vore originalföreteelse för verk. En rätt till filmverket som sådant behövde enligt dem emellertid, för att ha underlag för rättsanspråk, den person som icke kunde till grund för sin rätt falla tillbaka på någon annan originalföreteelse än filmen. Det kunde gälla den som direkt, utan manuskript, framställde de filmade tilldragelserna eller den som, vid framställning av film på litterärt underlag, verkade såsom bearbetare utan mellanliggande, självständigt skyddsvärda, egna litterära produkter. Detta behov synes lagrådet ha beaktat 1931.[13] Men *vilka* slags insatser som härvid skulle få skydd angavs ej på annat sätt än genom hänvisningen till "gällande lags grundsatser", d.v.s. väl just personligt skapande verksamhet. Gentemot detta kan Himmelstrands syn ses som en reaktion, ett partiellt återfall till 1929 års grundsyn, icke minst genom hans avståndstagande från tanken på en mångfald upphovsmän, legitimerad av att, om tanken accepterades, upphovsmännens rätt att förfoga över det verk som de gemensamt åstadkommit dock vore reglerad i 7 § LittL. Himmelstrand stängde likväl icke helt dörren för en först på filmen grundad rätt.

---

12) Om den eventuella existensen av andra upphovsrättsinnehavare än Persson behövde domstolen icke bekymra sig så som talan fördes i målet; jfr Lögdberg s. 215 och i RIDA 62 (1969) s. 45, samt dennes analys av domen i Auktorrätt och film s. 214 f.
13) Se ovan s. 277 f.

Han nämnde bearbetare, med dessas "i viss mån självständiga rätt", och han antydde att regissören i någon mån med sina insatser närmade sig den erforderliga, andligt skapande verksamheten. Med det sistnämnda lämnade han dock den nämnda dörren öppen för en rätt för regissörer, om deras insatser av berört slag blev mer "andligt skapande". Ingen synes ha kommit att invända mot uteslutningen från skydd hos Sakk. 1914 av verklighetsförlopp, återgivna på film. I själva verket saknas i de nu refererade källorna uttryck för att vad som skett med själva *filmen* vore skyddsgrundande (klipp, montage etc.). Alla uttryck för skyddsvärt och alla beteckningar för upphovsmän kan uppfattas som hänförliga till endast vad som föregår eller sammanfaller med själva upptagningen.

V.1.4
Lögdbergs monografi Auktorrätt och film

Lögdberg har i Auktorrätt och film genomfört den grundligaste undersökningen för svensk rätt av problemen med upphovsmannabestämning vid film.[14] Boken fick, eftersom den publicerades först 1957, icke betydelse för AK:s uppfattning, men Lögdbergs synpunkter måste anses, såsom led i utvecklingen av den svenska synen på hithörande frågor och på grund av deras bakgrund i hans ingående diskussion av upphovsmannaskapsproblematiken, äga sådan vikt att de motiverar ett relativt utförligt referat.[15] Lögdberg anslöt sig utan reservationer till uppfattningen att filmverks likhet med endast "sådana moment, som hämtats från verkligheten" icke kan ge upphovsrättsligt skydd. Journalfilmer kunde sålunda "f.n. måhända få anses vara oskyddade"; härvid påpekades dock fotografens roll för regiarbetet.[16] Han avvisade också de lege lata en originär upphovsrätt för filmföretaget.[17] Utifrån en analys av de rättsfakta vartill rättsföljder anknöt enligt LittL (verks-

14) I Ophavsretlige perspektiver s. 161 ff. har Lögdberg också framfört vad som i mycket är en sammanfattning av hans tidigare monografiska utredning. Referatet här utgår från boken.
15) Av tidigare, här ännu ej anförd doktrin i Norden må endast hänvisas till för dansk rätts vidkommande Alkils relativt utförliga artikel i UfR 1952 s. 201 ff. och för finsk uppfattning Nyberghs artikel i JFFT 1937 s. 721 ff.
16) S. 94 och 145. Jfr ovan s. 82.
17) S. 224.

kriterierna) och situationen därvidlag vid film (hans kap. IV och IX) fastslog han att det — för en uppfattning om vilka upphovsrätten tillkommer vid film — vore nödvändigt att undersöka, vilka prestationer som vanligen erfordrades för att en film skulle uppstå och vilka personer som utförde prestationerna. Hans egen framställning avsåg att i anslutning till en undersökning av det slaget i första hand bestämma vilka slutsatser om upphovsmannaskap som ett ingående studium av sådana "gällande lags grundsatser", som omnämnts i tidigare argumentation, kunde föranleda. De låga självständighetskrav ("tendensen att urholka originalitetskravet") som han konstaterade i rättspraxis och lagmotiv ledde till åsikten att det icke vore otänkbart att även arbetsprestationer av exempelvis väsentligen organisatorisk karaktär vore tillräckliga för skydd enligt LittL.[18] Somliga uppgifter som handhades av *produktionsledare* och *manuskriptchef* kunde bl.a. i enlighet härmed tänkas motivera upphovsrätt. Prestationer av sådan eller av väsentligen mekanisk, teknisk eller ekonomisk natur brukade visserligen omtalas vara oskyddade, men dem närstående prestationer kunde dock enligt rättspraxis tillerkännas skydd. Arbetsprestationer med resultat av erforderlig självständighet och individualitet kunde emellertid indelas i *dels* sådana av litterär eller konstnärlig karaktär och *dels* sådana som "utan att vara konstnärliga ha en sådan individuell prägel" som erfordrades för skydd.[19]

Såsom upphovsmän, vilka borde anses ha rätt att åberopa sig direkt på filmen såsom originalföreteelse och tillika på sina litterära alster, anförde Lögdberg *scenario-, manus- och treatmentförfattare*.[20] Textning (översättning, redigering) av film för annat språk än dess ursprungliga vore väl troligare i stället att anse som bearbetning av den tidigare texten. Lögdbergs här (s. 109) dock mycket försiktiga uttryckssätt kan ha betingats av möjligheten att filmverket kan anses ha redan i original framställts samtidigt i skilda versioner t.ex. för visning i olika länder, så att ingen version skall betraktas som bearbet-

---

18) I Upphovsrätten och fotografirätten, s. 89 och i RIDA 62 (1969) s. 49, har Lögdberg sedermera uttryckt uppfattningen att URL torde kunna väntas ställa högre självständighetskrav än tidigare lag; se ytterligare nedan s. 376 i not 8.

19) S. 99.

20) Jfr Ebersteins uttalande i kommentar till NJA 1945 s. 275, SvJT 1952 s. 813 f.: "I sin förändrade form är nämligen filmen både ett verk av den ursprunglige och den nye författaren". Om treatment, se nedan s. 320 f.

ning av en annan version.[21] Hans uppfattning att insatser av scenario-, manus- och treatmentförfattare borde medföra den angivna konsekvensen av på två rättsobjekt, filmverket och det litterära verket, grundade, ursprungliga upphovsrätter skall diskuteras nedan i Avd. VI (s. 354 ff.).

Regissören konstaterades ha dominerande inflytande på utformningen av film; dock i beroende av scenariots större eller mindre utförlighet: "Valet av uttrycksmedel och de valda uttrycksmedlens anpassning efter den utformning som skett i scenariot" kunde vara så föga originellt att regins roll undanskymdes. I förhållande till teaterregi gällde att skydd för sådan motiverade skydd för filmregi, men att avsaknad av skydd för teaterregi ej prejudicerade frågan om sådan för filmregi. Lögdberg hänvisade till Knophs uppfattning att icke teaterregi, men väl filmregi kunde skyddas såsom bearbetning.[22] Lögdberg ansåg att ett flertal omständigheter gav stöd för skydd för filmregi och att de insatser som ägde rum vid *klippning, montage* och *ljud-bildmixning* även kunde ha skyddsgrundande karaktär.

Nyss angivna tre slags författare och regissören ansåg Lögdberg (s. 235 ff.), "möjligen redan de lege lata och i varje fall de lege ferenda", kunna presumeras vara filmverkets upphovsmän vad gällde svensk kommersiell dramatisk film och viss icke-dramatisk kommersiell film, om de angivits på filmen (8 § LittL). Bl.a. vid viss dokumentärfilm kunde subjektsfrågan möjligen lämpligen lösas olika från fall till fall. Även insatser av en *fotograf*, vilka "på ett personligt sätt präglar det helgjutna genomförandet av filmens bildstil, vilken i sin tur påtagligt bidrager till att förläna filmen en speciell 'atmosfär' och är av beskaffenhet att medverka till att åstadkomma filmens dramatiska effekt" kunde under beteckningen "regi" förtjäna upphovsrättsligt skydd. Om kraven på "auktorrättslig höjd" — vad Ljungman sedermera uttryckt med termen "verkshöjd" — icke ställdes tillräckligt lågt för att denna uppfattning skulle vara riktig vid kommersiell dramatisk långfilm, där

---

21) Här bör beaktas att den av Lögdberg för annat fall, s. 140 f., upptagna frågan om skillnaden mellan bearbetande (förändrande) och *kompletterande* verksamhet kan få betydelse för just textningsfallen. Jfr ovan s. 94.

22) S. 120 f. Knoph s. 113. Som slutsats beträffande teaterregi anförde Lögdberg att frågan vore oklar i svensk rättspraxis, där NJA 1943 s. 411 (regi och iscensättning av operett ansågs icke utgöra skyddsvärd bearbetning) i varje fall knappast utgjorde ett stöd för dem, som ansåg att teaterregi borde skyddas. Se närmare nedan s. 335 ff.

fotografens "regisserande" roll vore i regel relativt liten, vore resonemanget dock tillämpligt på andra typer av film, såsom nyhetsfilm, "i viss mån dokumentärfilm m.fl.".

Även *tecknares* insatser kunde på motsvarande sätt ha ett slags regikaraktär och motivera rätt, grundad på filmverket som originalföreteelse, genom att inverka på den egentliga dramatiska utformningen av filmens handling, atmosfären, tempot etc. och icke blott resultera i figurer eller enstaka bilder. Den verksamhet av typiskt för film avpassat slag, i allmänhet utan större egenvärde och icke avsett att nå allmänheten annat än genom filmen, som *filmarkitekter* utförde, kunde ha sådan betydelse för filmverkets utformning att det — som bidragande orsak till att själva filmverket ter sig originellt — motiverade upphovsrätt till detta som ursprungligt anspråksunderlag. Lögdberg framhöll att det dock endast sällan torde inträffa att arkitektens egen skapande verksamhet, utanför ramen av anvisningar, i någon väsentligare grad präglade filmens originella utformning.

De foton, teckningar och alster av byggnadskonst som fotografer, tecknare och arkitekter framställt kunde även skyddas oberoende av rätten till filmen. Upphovsmannakategorierna vore öppna: också de personer som icke passar in på de anförda personbeteckningarna kunde ha medverkat vid utformningen av "det individuellt personliga". Deras insatser kunde avse andra verk av bildande konst än teckningar och dekor, smärre balettinslag, tekniska ritningar etc. Betydelsen av andras än manusförfattares och regissörers insatser vore större vid tecknad film, journalfilm, dokumentärfilm, instruktionsfilm etc. än vid vanlig långfilm.

Även kända akustiska effekters utnyttjande i deras samband med filmbildernas visuella effekter kunde vara betydelsefulla för filmverks originella prägel. I den mån sådant icke härrörde från regissör, klippare eller manusförfattare kunde det leda till upphovsrätt för *ljudingenjörer*. Deras uppgift fick därvidlag icke vara utpräglat teknisk utan måste avse den originella utformningen av filmverket. Deras andel i det originella torde få anses vara i regel mycket begränsad.

Särskilt i fall då *filmmusik*, som bearbetats för film eller speciellt komponerats för film, hade anpassats för filmen, så att filmen minskade möjligheten att sprida musiken som självständigt verk till allmänheten, skulle vidare starka skäl tala för en rätt till filmverket som original-

företeelse även för bearbetaren eller kompositören. Även regissörer och manusförfattare kunde dock ofta sägas ha en viss andel i de originella moment i filmverket som resulterat av sådan anpassning.

Vad slutligen gäller *filmskådespelarna,* vilkas prestationer då ännu icke skyddades genom någon droit voisin, nämnde Lögdberg att svårigheten att klart visa vari deras insatser består vore lättare bemästrad vid film än eljest, eftersom insatsernas resultat kan studeras i upptagningen. Vid jämförelse med teaterskådespelares ställning framträdde också skillnaden att filmverk angavs som verk i LittL:s verkkatalog, medan teaterverk i framfört skick ej skyddades men väl mimiska verk och i skrift fixerade skådespel. I polemik mot Eberstein[23] hävdade Lögdberg om den uppförda teaterpjäsen att den i regel vore en bearbetning av scenariot, i allmänhet främst utförd av regissören; men även skådespelarna kunde tänkas göra en "icke obetydlig insats". Den frihet de hade därtill vore i allmänhet mycket större vid film. Läsningen av scenariot och åskådandet av pjäsen gav olika upplevelser. Lögdberg ansåg att den särskilda uppfattning av originalverket, varåt skådespelare (i vid mening) gav uttryck, skulle kunna tänkas åtnjuta skydd. Visserligen vore icke sådant som manér och teknik i framställningen av verket skyddat i och för sig, men *anpassningen* av sådana uttrycksmedel till den teoretiska uppfattning av ett verk som en filmskådespelare vill förmedla till publiken kunde tänkas äga upphovsrättslig relevans. Även sådana moment som så nära avhänger av skådespelarnas person att de icke kan exakt reproduceras kunde förtjäna skydd av ideellrättslig art. Den tidigare refererade rådhusrättsdomen i NJA 1945 s. 275 kunde måhända ge uttryck åt att Persson vore "filmens författare" bl.a. just som huvudrollsinnehavare och åt att det var såsom sådan han tillfogats ett av domstolen till 1.000 kronor uppskattat "personligt lidande" genom eftersynkroniseringen (s. 144). Det kunde synas som om rådhusrätten "hade avsett att för en viktig skådespelarinsats bereda en medupphovsmannarätt, bestående i åtminstone ett droit moralskydd". Domens karaktär av "Fallmethodik" gjorde dock att en sådan slutsats antagligen vore förhastad (s. 215). Lögdberg ansåg även (s. 145) att den inriktning på skydd i form av en droit voisin som skett "under senare år" medfört att frågan om upphovsrättsskydd för skådespelare blivit mindre aktuell.

---

23) I SvJT 1928 s. 1 ff.

De arbetsresultat som Lögdberg ansåg motivera upphovsrätt till filmverket är icke blott sådana som tillkommer före eller under själva upptagningen. Även sådant om vilket den tidigare svenska argumentationen icke gav besked, som montage, ljud-bildmixning, klippning etc., omtalas uttryckligen som beaktansvärt vid den rättsliga bedömningen. Lögdberg har här kunnat bygga på en omfattande utländsk doktrin[24], men väsentligare för hans framställning synes ha varit hans egna iakttagelser av filmens framställningsförhållanden och av uppfattningar inom de kretsar som arbetar därmed. Av särskilt intresse är betonandet av att rätt med avseende på "själva filmverket" skall bero av insatsens medverkan till det individuellt personliga hos filmen som helhet, dess "originella prägel". Som väsentligt härvidlag framhålles "anpassningen" med filmverket som mål, vilken i beroende av vad prestationen bestått i tar sig uttryck t.ex. i inverkan på den dramatiska utformningen av filmens handling, dess "atmosfär", dess "tempo" etc. Ytterligare förtjänar antecknas att Lögdberg (s. 225 och 235) förklarade att ändamålsöverväganden talade för att redan de lege lata uppställa en presumtion om begränsning att, om annat ej visades, blott sådana kategorier av medarbetare som angivits som upphovsmän på filmen skulle betraktas som upphovsmän till filmverket, i stället för att upphovsmännen skulle bestämmas från fall till fall.[25]

V.1.5
Motivuttalanden under arbetet på den nya lagstiftningen i övriga Norden, gjorda före Auktorrättskommitténs lagförslag 1956

Det nordiska samarbetet för en gemensam lagstiftning på upphovsrättens område inleddes redan 1939. Under tiden därefter intill dess AK publicerade sitt förslag 1956 tillkom vid ett antal tidpunkter i de nordiska länderna utredningsmaterial, som innehåller uttalanden om upphovsmannaskap beträffande film. Det lagförslag som framlades i Danmark 1951, och som här kallats Udkast 1951, utgjorde resultatet

24) Se hans kapitel VII.
25) Jfr Lögdberg s. 189 ff. Se även dens. i RIDA 62 (1969) s. 63 ff.

av den danska kommissionens ditintills i samarbete med de övriga nordiska ländernas kommissioner utförda arbete. Motsvarande förslag framlades för Norges och Finlands del i de här med NoMot I och FiMot I betecknade betänkandena, publicerade 1950 och 1953. Betänkandenas karaktär av sammanfattande steg på vägen motiverar att relevanta avsnitt refereras här. Referaten kan så mycket hellre göras kortfattade som uttalandena i betänkandena icke är särskilt utförliga. Detta gäller särskilt NoMot I (s. 10), som endast förklarade att filmverk förutsatte en litterär eller konstnärlig produkt och icke ett rent filmfotografiskt arbete samt hänvisade till BK art. 14 andra st. och Knoph s. 70 f. Knoph betonar blott att det kräves en "individuell, menneskelig skapervirksomhet, og de film som bare gjengir naturen mekanisk tilfredsstiller ikke dette krav" utan skyddas som foto.

I Udkast 1951 skildes mellan upphovsrätten till själva "filmen som helhedsvaerk" och till de "enkelte i filmen indkorporerede åndsvaerker". Den förra rätten tillkom den som "udøver den kunstneriske indsats med frembringelse af filmen som helhed" . . . "Dette vil formentlig normalt vaere filmens instruktør, men kan også vaere forfatteren af filmsmanuskriptet eller 'drejebogen', eventuelt disse i forening". Det hänvisades till 6 § om "faellesvaerk".[26]

Det finska betänkandet är utförligast. Där förklarades att som filmverk skyddades "blott den konstnärliga filmen och således i allmänhet icke s.k. journal- och dokumentärfilm, film för pedagogiskt bruk m.m.d., lika litet som enbart filmfotografiska arbeten". Utifrån en gränsdragning mellan filmverket som helhet och de enskilda insatser som ingår som led däri uttalades att om samma person åtminstone i huvudsak skulle utarbeta "såväl filmplanen som det egentliga manuskriptet samt leda inspelningen ävensom sammanfoga filmremsorna", så vore han självfallet filmverkets upphovsman, eftersom det då i alla väsentliga avseenden framstod som produkt av hans "skapande och bildande fantasi". Det förefaller dessutom som om de finska kommitterade, för det fall att flera personer utförde dessa insatser men en av dem genom sin insats kom verket att framstå såsom hans individuella skapelse, ville tillerkänna denne upphovsrätten. Inspelningsledares och regissörs insatser förklarades vara "måhända icke i och för sig av

26) S. 78 f.

skapande art", men rätt för dem kunde grunda sig på betydande ändringar i manuskriptet eller sådana ingrepp att den konstnärliga personligheten helt präglade verket. En sådan dominerande, särpräglande insats vore det möjligt att även synopsis- och scenarioförfattare kunde stå för. Vare sig insatserna kunde särskiljas eller ej kunde dessa slags personer, jämte eventuellt även andra[27], såsom kompositörer vid film med övervägande musikaliskt innehåll eller vid talfilm med ledsagande musik, anses som filmens "gemensamma upphovsmän" på grund av deras "insatsers självständiga och originella natur samt betydelse för filmen som helhet". Övriga medverkande hade ej upphovsrätt till själva filmen.[28]

Det må redan här tilläggas att av de nu berörda nordiska ländernas senare lagförslags motiv endast DaMot II innehåller något ytterligare till belysning av upphovsmannaskapsfrågan. Där konstaterades att den knappast kunde givas något entydigt svar, men att oftast ett flertal personer kommer ifråga, som genom sina konstnärliga insatser har satt en sådan prägel på verket att det ter sig som resultat av deras skapande insats. Det kunde främst gälla författare av synopsis och scenario, filmregissören, i vissa fall kompositör av filmmusik samt produktionsledaren. Skådespelare, musiker etc. hänvisades till skydd genom droit voisin.[29] Sådan film som endast registrerar ett händelseförlopp, såsom t.ex. reportagefilm och "ugejournaler" skulle falla utanför skydd enligt förslaget och skyddas som foto.[30]

Icke i något av de uttalanden som refererats åberopades något stöd för de framförda uppfattningarna. I FiMot I förekom dock vissa anmärkningar om framställningsförfarandet vid film. Det är påfallande att de tre ländernas betänkanden, som dock tillkommit efter samarbete med övriga länders delegationer, och som utgivits i så nära tidsföljd, icke blivit mer samstämmiga eller — i den mån enighet ej förelegat — explicita. Enligt Udkast 1951 och FiMot I synes såsom filmverk — i motsats till enligt NoMot I — närmast ha godtagits

27) I FiMot II s. 28 omtalas även dialogförfattare, arkitekter och koreografer, såsom vid filmframställningen medverkande personer, vilkas överenskommelser med filmframställaren beträffande upphovsrätt vanligen tar formen av tjänsteavtal.
28) FiMot I s. 45 f.
29) DaMot II sp. 2687.
30) DaMot II sp. 2684; även Lund s. 61.

blott "konstnärlig film", varmed torde ha avsetts ett slags kvalitetsbestämning. Den norska bestämningen nämnde även litterär produkt som filmverk. Medan i Udkast 1951 regissören sköts i förgrunden ägde snarast motsatsen rum i FiMot I.[31] I FiMot I skönjes en tämligen utpräglad vacklan mellan å ena sidan den uppfattning varåt Udkast 1951 gav uttryck, att man borde genom upphovsmannabestämning samla rätten till själva filmverket, d.v.s. sådan rätt som grundar sig på filmen som originalföreteelse, på en eller ett par händer[32], och å andra sidan att man borde acceptera som upphovsmän alla dem som genom upphovsrättsligt kvalificerade insatser medverkat till filmen som helhet. Uppfattningen att det vid kvalificerade insatser för filmen som helhet vore fråga om "gemensamma upphovsmän", oberoende av om insatserna kunde särskiljas eller ej, kommer att diskuteras i Avd. VI.[33] Den i såväl de danska som finska förslagsmotiven restriktiva inställningen till att sprida upphovsmannaskap till filmverket på många personer är dock omisskännelig.[34]

Härtill må inskjutas att Lund i sin kommentar till den danska lagen[35] har yttrat att skyddet skall koncentreras till några få personer "der har ydet en udpraeget indsats, en instruktør, forfatteren af drejebog og synopsis, komponisten af den til filmen skrevne musik".[36] Ingenstädes i de omtalade lagförarbetena diskuterades vilken rätt någon såsom bearbetare kunde grunda på själva filmen i förhållande till tidigare verk.

---

31) Se Godenhielm i JFFT 1966 s. 384.
32) Se Lögdberg s. 150 f. med not 8.
33) Se nedan s. 368 ff.
34) I ett jämlikt den finska lagen angående upphovsmannarätt till alster av andlig verksamhet av den 3 juni 1927 av Finlands HD den 28/10 1936 bedömt fall, JFFT 1937 s. 254, lät HD (3—2) bero vid Åbo Hovrätts dom i vilken ansågs att kompositörer till musik, vilken lovligen utnyttjats för film, icke vore behållna vid rätt till framförande av ljudfilmen som helhet, eftersom "ljudfilmverket vore att betrakta som en av särskilda medarbetares åtskiljbara verk bildad helhet" av sådan art att rätten jämlikt lagens 14 § 1 mom. tillhörde filmframställaren såsom utgivare av filmen. Se dock Nybergh i JFFT 1937 s. 739, som synes anse att 14 § kunde tillämpas endast i fall då musik, som komponerats oberoende av filmen, inkorporerades i filmen. Jfr Godenhielm i JFFT 1966 s. 375 i not 12.
35) Lund s. 62.
36) Jfr Alkil i UfR 1952 s. 202 ff.

Auktorrättskommittén

AK:s filmverksterminologi har redan tidigare berörts.[37] AK erkände såsom skyddsförtjänt, liksom tidigare NoMot I, uttryckligen en kategori av "icke-konstnärlig" film, beskrivande film. Beträffande vissa enklare sådana produkter, såsom en del "upptagningar för pedagogiskt bruk och de flesta journalfilmer", angavs att de icke torde uppfylla kravet på "verk", såsom sådant resultat av inspelningsverksamhet som tillkommit genom självständigt skapande insats. De kunde därför ej uppfylla AK:s fordringar för "filmverk". Det betonades att även de förfaranden som följde på inspelningen, såsom klippning och mixning, vore väsentliga för det slutliga verket. Film, inspelad på grundval av litterära verk borde anses vara överföring därav till annan konstform genom bearbetning.

Såväl till den slutliga filmen som till del därav skulle upphovsrätt i princip tillkomma var och en som under inspelningsarbetet eller förberedelserna för det medverkat genom insatser av litterärt eller konstnärligt skapande slag. Bland de insatser under själva filmframställningen som skulle kunna motivera upphovsrätt nämndes utarbetande av synopsis och filmmanuskript samt särskilt författad dialog, som legat till grund för inspelningen. *Författare,* men även *produktionsledaren, regissören* och deras medhjälpare kunde göra insatser vid bearbetning av manuskript. Produktionsledarens blott organisatoriska eller granskande insatser vore ej upphovsrättsgrundande, liksom ej heller ekonomiska och organisatoriska insatser hos den administrativa ledningen i filmföretaget. Även sådant som icke nedskrevs kunde föranleda upphovsrätt. Beträffande "olika avsnitt eller detaljer" kunde vidare rätt till filmen göras gällande av "medverkande *arkitekter, dekoratörer, koreografer* och *andra konstnärer*" (kurs. här) *samt filmmusikkompositörer. Fotografer* och *skådespelare* hänvisades till skydd enligt de särskilda reglerna för foto respektive enligt reglerna om angränsande rättigheter. *Teknisk personal* sades uppenbart ej kunna göra anspråk på upphovsrätt, men de exempel som angavs avsåg personer, vilka efter regissörens anvisningar ombesörjer ljussättning, ljudupptagning, klippning

37) Se ovan s. 51 f. och s. 256 ff.

o.s.v. För dem kunde omdöme och uppdriven teknik icke förslå till skydd. *Regissören* själv vore visserligen att hänföra till begreppet utövande konstnärer i vidaste mening men kunde, särskilt vid filmregi, få upphovsrätt.[38]

Utmärkande för AK:s bestämningar[39] är att de icke uttrycker krav på att insatserna under filmframställningen, för att grunda rätt med avseende på filmverket, skall ha skett för filmverket såsom helhet och att de icke framhäver någon enskild insats framför övriga. I de här berörda sammanhangen icke ens antyder AK *vilken* rätt — en rätt grundad på det litterära alstret eller en rätt grundad på filmen som originalföreteelse — som tillkommer dem som därvid är litterärt verksamma.[40] I motsats till vad som konstaterats vara en tendens i övriga nordiska förslagsmotiv, nämligen att endast ge upphovsrätt för insatser som präglar filmverket som helhet, öppnas här väg till upphovsrätt för en obestämd skara personer, av vilka somligas rätt säges avse "olika avsnitt och detaljer". Det kan dock icke uteslutas att sistnämnda uttryck endast hänför sig till sådana fall, då insatsen resulterat i något med en filmverket förutan självständig existens. När AK talar om "redan föreliggande verk" såsom en grupp för sig är det endast som uttryck för vad som ej tillkommit i själva arbetet för filmen — icke för att därmed göra en rättslig avgränsning. Till ytterligare belysning av att filmens prägel av just konstnärlig *helhet* icke synes tillmätas någon vikt för upphovsmannabestämningen, utan att i stället de medverkandes rätt knytes till deras eget arbetsresultat i filmen, kan hänvisas till uttalandena (s. 155 f.) att för ändring eller bearbetning av ett färdigt filmverk det samtycke som kunde bli aktuellt skulle inhämtas från de upphovsmän "som beröres av åtgärden"; rätten för en "upphovsman till film" att använda sitt bidrag i annat sammanhang berodde som huvudregel — om annat ej stadgats i avtal — av om bidraget vore självständigt.[41]

Sammanfattande torde kunna sägas om AK:s upphovsmannabestämning att den ger en uppräkning av ett antal exempel, utan att införa annan begränsning än att det skall gälla insatser av litterärt eller

38) Se ytterligare om AK:s inställning till upphovsrättsligt skydd för regi nedan s. 341.
39) S. 73 ff. och 146 f. samt 134 (om regissör).
40) Se nedan s. 354 ff. och 368 ff.
41) Härom närmare nedan s. 370 f.

konstnärligt skapande slag, dock icke skådespelare- och fotografiinsatser. Vad detta nu kan böra innebära är oklart.[42] Borta är emellertid den i tidigare svenska förarbetsuttalanden framträdande inriktningen att koppla skyddet till vad som tilldrager sig i filmen. Ingen gräns för upphovsmannaskap drages mellan å ena sidan insatser före eller under inspelning och å andra sidan insatser som riktar sig mot inspelningsresultaten. Att regin *kan* skyddas upphovsrättsligt är ej längre underkastat tvivel. I andrahandsberedskap står för regissör dock ett skydd som för utövande konstär. De individuella insatsernas skyddsvärdighet antydes heller icke behöva bero av en sådan "anpassning" av medel, inriktade på filmverket såsom mål, vilken Lögdberg fann vara motiverad av filmrätten enligt LittL. Avseende fästes heller icke vid om en insats varit väsentligare än övriga för det skyddsvärda i produkten.

V.1.7
KProp 17/1960

Departementschefen tillade i KProp 17/1960 intet till subjektsbestämningarna förutom ett yttrande om regi av dramatiska verk. Så snart regin "tillfört verket något nytt som resultat av regissörens personligt skapande insats" borde den kunna anses vara skyddad enligt 4 § URL. Någon "egentlig omarbetning av det dramatiska verket" kunde knappast fordras.[43] Hans uppfattning att icke-dramatiska filmer av beskrivande karaktär ej vore litterära verk, vilken tidigare berörts[44], avsåg ej att dessa icke skulle förtjäna upphovsrättsligt skydd, under förutsättning av erforderlig kvalitet. Såsom av vikt för upphovsmannafrågan vid film och TV har senare delar av lagförarbetena blott befunnits innehålla ett uttalande av lagutskottet, vilket kan ha betydelse för bedömning av koreografi i programinnehåll. Utskottet framhöll att det "icke i någon mån" borde utgöra ett krav för skydd av balett att den är dramatisk; "även helt abstrakt balettkonst, som saknar all hand-

42) Se närmare nedan s. 388 ff. och ovan s. 244.
43) KProp 17/1960 s. 76. Se närmare om bakgrunden till detta yttrande nedan s. 341.
44) KProp 17/1960 s. 48 f. Även DaMot II sp. 2684. Se ovan s. 51 f.

ling, faller inom lagens tillämpningsområde" och detta "även om den är komponerad enbart av klassiska steg och rörelser, under förutsättning att verket som helhet framstår såsom nytt och självständigt".[45]

V.1.8

Uttalanden till nyare finsk rätt

Utöver de synpunkter som redan redovisats ur de nordiska lagförarbetena samt ur den litteratur och rättspraxis som omtalats i anslutning därtill har hitintills endast tillkommit ett bidrag till litteraturen som synes värt att omtala och som utan att framträda blott på finska språket belyser upphovsmannaskapsbestämningen vid film eller TV-verk, nämligen Godenhielms artikel om upphovsrätt till film i JFFT 1966 s. 369 ff. Även rättspraxis är mager.

Av Finlands HD:s domskäl till dom 15/9 1967 (Nordisk Domssamling 1967 s. 588.) — vilken såvitt bekant är det enda här relevanta finska rättsavgörandet i tiden efter tillkomsten av de nya nordiska lagarna — kan endast utläsas att under viss persons regi inspelade filmscener utgjorde "en sådan andlig skapelse" som grundade upphovsrätt för regissören. Helsingfors HovR hade i samma mål hävdat att "oaktat dessa scener bildade största delen av det slutliga antalet scener i sagda film" den "icke i och för sig utgjorde något filmverk". Regissören kunde enligt Hovrätten icke i egenskap av regissör "anses ha åstadkommit en sådan genom arbete på att samla och sammanjämka de i filmverket ingående olika elementen tillkommen andlig skapelse" att han på den grunden skulle ha fått upphovsrätt till filmverket.

Godenhielm hänvisar emellertid till finskspråkig litteratur av Wuori och Kivimäki. Av de antydningar som Godenhielm lämnat om dess innehåll synes den kunna vara av intresse. Av språkskäl har den emellertid icke kunnat beaktas här närmare än vad viss andrahandsinformation har möjliggjort.[46]

---

45) L¹U 41/1960 s. 33.

46) I not 21 i Godenhielms artikel, s. 378 f., lämnas kortfattade upplysningar om Kivimäkis ståndpunkt i "Uudet tekijänoiketts — ja valokuvanslait". Beträffande Kivimäkis ståndpunkt har jag även erhållit upplysningar i brev från docent Hans Saxén, Åbo, med vilka jag här kompletterat de av Godenhielm lämnade uppgifterna.

Kivimäki synes bl.a. ha ansett att filmverket är resultat av samarbete mellan flera personer, vilka alla har upphovsrätt till filmen. I kretsen av dessa personer skulle *regissören* ingå, om utformande av scenariot och inspelningen hörde till hans uppgifter vid sidan av hans organiserande insats. Kivimäki tar emellertid avstånd från åsikten att samarbetet skulle vara sådant som avses i 6 § FiURL (motsvarande 6 § URL). Tillämpning av 6 § skulle förutsätta att bidragen icke vore självständiga verk och ej kunde åtskiljas från varandra. Om emellertid *producenten* genom urval och anpassning förenar verk eller delar av verk kunde ett samlingsverk i enlighet med 5 § FiURL (motsvarande 5 § URL) uppkomna. Producenten skulle då ensam ha dispositionsrätt över verket. I de i praktiken vanligaste fallen vore dock producenten juridisk person, som ej kunde ha originär upphovsrätt. 7 § gav emellertid en presumtion att producenten representerade alla delaktiga upphovsmän.

Godenhielm framhöll för egen del med visst betonande av regissörens roll för det upphovsrättsligt beaktansvärda i filmverk att upphovsmannabestämningen uppenbarligen måste lösas med beaktande av omständigheterna i det enskilda fallet och att för det erfordrades en analys av filmverket såsom egen skapelse i förhållande till vid filmningen utnyttjade, förutexisterande verk och andra förlagor. Filmverket vore icke ett exemplar av scenariot eller av den roman på vilken scenariot grundade sig. Avvägningen av de rättsliga relationerna mellan upphovsmän och bearbetare vore en fråga av föregripande vikt för frågan om upphovsmannabestämning till själva filmverket. Den avvägningen måste enligt Godenhielm vila på svar på frågorna vad som vore ett verk "och vad det är som åtnjuter upphovsrättsligt skydd hos verket".[47]

Godenhielms sistnämnda två frågor har framställningen i Avd. II kap. 1 ovan syftat till att besvara. Frågan om film- och TV-verk såsom originalverk och om klassificeringen av resultaten av bearbetande insatser vid dessas framställning skall upptagas i Avd. VI. Dessförinnan framföres emellertid i denna avdelning kap. 4, i anslutning till en presentation av former för litterära insatser för programframställning, synpunkter på hur vissa insatser under programframställningen, vilka

47) Godenhielm i JFFT 1966 s. 384 f.

är av bearbetande karaktär, kan böra anses icke grunda rätt med avseende på programinnehållet.

Kap. 2

V.2

Subjektsflerhet och utnyttjande av programinnehåll

Inledning

I avsnitten om fransk och tysk rätt samt i avsnittet om BK:s Stockholmstext har påvisats hur särskilda regler har blivit påkallade av behovet att bemästra sådana svårigheter vid framställning och exploatering av filmer och TV-program som uppkommer genom möjligheten av en svåridentifierad och potentiellt månghövdad skara upphovsmän med rätt till en och samma produkt och möjlighet till skilda avtalsbildningar.[1] I avsnittet om engelsk rätt har visats hur CA söker bemästra motsvarande problem genom själva upphovsmannabestämningen och kompletterar med särskilda regler om tjänsteavtal etc.[2]

Motsvarande svårigheter beaktades i Sverige redan under LittL:s tid och diskuterades under förarbetena till URL. Det var då ännu främst synpunkter från företrädare för filmindustrin, som låg bakom diskussionen. Såsom torde ha framgått i avsnittet om BK:s Stockholmstext är det i den senare internationella diskussionen TV-företagens intressen som verkat pådrivande.

Förhållandena på marknaden för film och programinnehåll varierar mycket, och de har hela tiden som diskussionen pågått varit mycket varierade. Avsaknad av lagregler i enskilda länder och olikheter i regleringen, där lagregler funnits, har lett till att avtalsmarknaden såväl nationellt som internationellt blivit oenhetlig, även om i vissa hän-

1) Ovan s. 159 ff., s. 219 ff. och s. 147 ff.
2) Ovan s. 186 ff.

seenden somliga drag har framträtt klarare än andra; det gäller t.ex. regleringen av musikutnyttjanden, där existensen av upphovsmannaorganisationer verkat förenhetligande. Framställarsidan, organiserad eller oorganiserad, och vissa upphovsmannaroganisationer har mot en mångfacetterad bakgrund utarbetat kollektiva och andra avtal för att möta de föreliggande behoven, sådana de tett sig generellt eller in casu. I Norden synes avtalsmarknaden på det hela taget ha fungerat så pass väl att behov icke har ansetts föreligga att i lag ingående reglera just förevarande upphovsrättsliga områden. Oenhetligheten mellan olika länders rätt har naturligtvis även bidragit till återhållsamhet med lagstiftning. Under förarbetena till URL yttrade departementschefen sålunda att mera genomgripande lagstiftningsåtgärder icke borde vidtagas innan resultatet förelåg av vad som sedermera blev BK:s Stockholmskonferens.[3]

I denna avhandling är avtalsförhållandena icke i första hand föremål för studium. I konsekvens därmed kan icke heller något försök till värdering av behoven av mer detaljerad, generell reglering av rättsförhållandena företagas. Emellertid har det tett sig motiverat vid behandlingen av upphovsmannaskapsproblematiken att gå in på de regler som för film- och TV-gebiten — om annat icke avtalats — kommer att ha omedelbar betydelse för hur produkterna får utnyttjas i just sådana hänseenden där den för dem karakteristiska (potentiella) subjektsflerheten, reglerna förutan, skulle kunna inverka på exploateringen. Kännedom om innebörden av sådana regler kan böra inverka på vilken ståndpunkt som kan te sig motiverad i upphovsmannaskapsfrågan. Om reglerna ter sig tjänliga för att eliminera de risker som ett generöst förlänande av upphovsmannaskap eljest kan tänkas innebära för en önskvärd balansering av framställare- och upphovsmannaintressen, så kan upphovsmannabestämningen böra ske generöst. För en sådan uppfattning kan åberopas allmänna uttalanden i lagförarbetena. Lund har uttalat att, eftersom upphovsmännen till filmverk i regel överlåtit sina rättigheter på framställaren genom tyst eller uttryckligt avtal, spörsmålet om upphovsmannabestämning icke hade "nogen saerlig betydning".[4] Det synes angeläget att under beaktande

3) KProp 17/1960 s. 209. Jfr KProp 2/1931 s. 39 ff., SOU 1937 : 18 s. 41 f., Udkast 1951 s. 78 och SOU 1956 : 25 s. 332 f.
4) Lund s. 62.

av vad nyss anförts, såsom redan skett beträffande fransk, engelsk och tysk rätt, söka ge en bild av vilket utgångsläge allmänna regler ger för sådana avtal. Som bakgrund till presentationen av de allmänna reglerna skall dock först något utföras de antydningar som givits i avsnitten om utländsk rätt om vilka svårigheter som en mångfald upphovsmän kan föranleda. De allmänna reglerna i svensk rätt vilar på överväganden om sådana svårigheter. Vilken betydelse det trots allt kan ha att oaktat vilka avtal som träffats verkställa en såvitt möjligt exakt bestämning av upphovsmannakretsen för verk som programinnehåll och programinnehåll såsom verk kommer delvis att framgå av redogörelsen för de allmänna reglerna, och skall även beröras sammanfattningsvis.

V.2.1
Komplikationer

Det problem som mest direkt konstitueras av den potentiella, och icke i lag eller ens lagmotiv välavgränsade, mångfalden av upphovsmän med avseende på filmens och TV:s produkter är hur produkternas framställare skall kunna garantera dem som förvärvar rätt från framställarna att utnyttja produkterna mot att utsättas för invändningar från upphovsmän, som icke överfört sin rätt på framställarna. En framställare, som icke träffat avtal om upphovsrätt med t.ex. en dialogförfattare, vilken upphovsrättsligt likväl är en av upphovsmännen till filmverket ifråga, har ej vad han behöver för att garantera förvärvaren trygghet i sitt utnyttjande, om det är just ljuddelen med dialogen eller del därav som denne vill använda, exempelvis som inskott i annat filmsammanhang. Situationen kan bli aktuell, också om förvärvet har avsett rätt att utan inskränkningar begagna filmen. Förvärvarens goda tro hindrar icke att han blir ersättningsskyldig (54 § 1 st. URL).[5] Om dialogförfattaren angivits på filmen, och förvärvaren därför trott att framställaren kunde förfoga över dennes rätt, spelar ingen roll. Om dialogförfattaren däremot *icke* angivits blir emellertid filmfram-

5) För straff kräves uppsåt eller grov oaktsamhet, för skadestånd uppsåt eller oaktsamhet (53 § och 54 § 2 och 3 st.).

ställaren behörig att förfoga över dialogförfattarens rätt *i förhållande till förvärvaren* enligt den nedan omtalade 7 § 2 st. URL. En sådan effekt inträder emellertid icke i alla länder. Det är för övrigt icke för svenska förhållanden som det nu behandlade problemet främst blir aktuellt[6] utan på den internationella marknaden. För en utländsk framställare är det angeläget att upphovsmän, som icke erkännes som sådana i framställningslandet, icke här i Sverige oförutsett kan göra en rätt gällande. På samma sätt är det för en svensk framställare av vikt att icke ha förbisett någon kategori, som i utlandet, men icke här kan hävda upphovsrätt. Rättsavgöranden, som skulle kunna ge stöd åt påstående att detta skapar praktiska problem, kan dock icke påvisas.

Mångfalden av upphovsmän har från framställarhåll påståtts på annat sätt kunna utgöra ett hot mot produkternas exploatering. I en framställning från företrädare för filmbranschen till AK hävdades sålunda[7] att det funnes en risk för att upphovsmän mer allmänt kunde komma att förbehålla sig rätten till visning av inspelad film.[8] En enda persons förbehåll kunde hindra filmens exploatering. I framställningen till AK angreps också den sedan länge och alltjämt gällande ordningen att samtycke till filminspelning icke inbegriper utföranderätten till filmmusiken med tillhörande sångtexter; den rätten tillvaratages här av STIM och beräknas (såväl för kino- som TV-film) på grundval av den omfattning i vilken visning sker. Utnyttjarsidan kunde, ansåg filmframställarna, komma att sakna möjlighet att bedöma vad som inverkade på visningens lovlighet. I de i avhandlingen studerade rättsordningarna synes dock icke i något fall, som kommit till domstols prövning och blivit refererat, en upphovsman som medgivit upptagning ha sökt hindra visning under åberopande av bibehållen visningsrätt.[9] Detta utesluter naturligtvis icke att osäkerhet om vilken rätt som övergått kan vara ett väsentligt hinder för t.ex. internationellt programutbyte.[10] Det nu resta problemet behöver heller icke inskränka sig till just visningsrätten. Uttryckliga eller rättsligt beaktansvärda, tysta för-

6) Se SOU 1956 : 25 s. 153.
7) SOU 1956 : 25 s. 152.
8) Filmbranschens framställning hade bakgrund i den internationella filmrättsliga diskussionen; se därom Ulmer i DdA 1953 s. 105 f. och Rapport de la Fédération internationale des associations de producteurs de films i DdA 1954 s. 45 ff.
9) Se Uchtenhagen i Interauteurs 175 (1969) s. 105.
10) Se t.ex. Cavin i Schw. Mitt. 1968 s. 156.

behåll eller villkor kan tänkas avse även andra slags utnyttjanden och på skilda sätt avgränsa framställarens rätt att handla ej bara med själva filmen eller programmet (kopiera, sprida, utsända med eller utan tråd etc.) utan också med rätten till de verk som innehålles däri (bearbeta, översätta, inspela i annan filmversion etc.).

Att den ideella rätten enligt 3 § URL ej kan överlåtas utan endast bli föremål för eftergift för till art och omfattning begränsade utnyttjanden av verket, kan skapa osäkerhet för framställare såväl under framställningsförloppet som därefter och i förhållande till utnyttjare begränsa framställares förfoganderätt såväl till film eller program som till verk däri. För utnyttjare måste det ofta te sig mycket osäkert i vad mån framställaren verkligen äger medge sådana åtgärder med verk som kan bedömas som ideellrättsligt intrång, om de företages olovligen. Ett sådant uttalande som filmcensurutredningens[11] att filmframställare ofta genom avtal är innehavare av samtliga till filmen knutna upphovsrättigheter är säkerligen verklighetsfrämmande vad gäller upphovsmännens ideella rätt beträffande filmen. Ju fler personer som på grundval av ett varierat knippe insatser kan göra rätt gällande desto mer svåröverblickbart blir rättsläget beträffande den enskilda produkten.[12]

V.2.2
Lösningsförsök

De i utomnordisk rätt begagnade metoderna och de förslag som där framställts för att söka komma till rätta med problemen varierar kraftigt. De skall icke här göras till föremål för studium, utöver vad som redan har skett i avsnitten om utländsk rätt och om BK. För kännedom om tidigare utomnordiska förhållanden hänvisas till Lögdbergs framställning av lagar och lagförslag, rättspraxis och doktrin i Auktorrätt och film kap. V—VII samt till SOU 1956: 25 s. 149 f.

11) SOU 1969 : 14 s. 122.
12) Jfr Lögdberg s. 224 f. och dens. i StatsvT 1953 s. 437.

V.2.2.1

Ursprunglig rätt för framställare

Tanken att tillerkänna filmframställaren eller den för vars räkning en film framställts ursprunglig upphovsrätt framskymtade för Sveriges del hos lagrådet 1931 i dess ställningstagande till SOU 1929: 37 liksom hos Himmelstrand. Den sköts emellertid i båda fallen undan med hänvisning till att en sådan ordning stred mot gällande rätts grundsatser och till att den påkallade ytterligare utredning och beaktande av de internationella förhållandena.[13] Den senare utvecklingen i argumentationen har lett bort från tanken på framställaren som upphovsman. Under det gemensamma nordiska arbetet med ny upphovsrättslagstiftning förekom i ett utkast 1947 förslag att den för vars räkning en film framställts skulle äga rätt att, om annat icke avtalats, utöva upphovsrätten till verket på samtliga upphovsmäns vägnar. I Udkast 1951 (s. 79) konstaterades emellertid att risk funnes för att regeln (som ju endast vore en presumtionsregel och som innebar skyldighet för framställaren att göra upp ekonomiskt med upphovsmännen) kunde missförstås. Vidare beaktades upphovsmännens önskemål om att representeras av egna organisationer i stället för av framställaren, då i utkastet hela frågan lämnades för förhandlingar mellan intresserade parter och deras organisationer.

Även AK (s. 152 ff.) redovisade önskemål från företrädare för filmbranschen om att filmföretaget skulle vara rättsägare med avseende på den färdiga filmen. Önskemålet avsåg framför allt all offentlig visning av filmen. AK diskuterade såväl möjligheten att samla rättigheterna på ett rättssubjekt som att ge ett rättssubjekt behörighet att utöva upphovsmännens rätt på samtliga upphovsmäns vägnar. Den förra vägen kunde av hänsyn till BK:s reglering av rätt för upphovsmän till verk som utnyttjats för film icke komma ifråga. Beträffande den senare förde AK samma resonemang som förts i Udkast 1951 med tillägg att regeln vore till betydande nackdel för utländska upphovsmän, som själva eller genom sina organisationer ville utöva sina rättigheter, men som ej hade kännedom om regeln; filmmarknadens karaktär gjorde även att regler om film icke borde i ett land göras alltför mycket

13) KProp 2/1931 s. 40 f. och SOU 1937 : 18 s. 41 f.

avvikande från vad som förekom på andra håll. Allmänt betonade AK att det vore huvudsakligen filmbranschens rent ekonomiska intressen, vilka uppbure förslaget därifrån, och att de icke borde tillgodoses med tvingande regler. Varken en ursprunglig rätt för framställare eller en behörighetsregel kunde förordas. I stället vore avtalsfrihet motiverad. Gentemot den av filmbranschens företrädare hävdade uppfattningen att en uppsplittring av rätten på många händer kunde skapa svårighet att före visning av film bedöma de omständigheter som kunde inverka på visningens lovlighet anförde AK att det för visning av film i praktiken räckte med avtal om visning med filmföretaget och STIM; framställaren förfogade nämligen i regel över samtliga rättigheter utom musikrättigheterna genom överlåtelse eller tjänsteavtal; om nya upphovsmannagrupper ville hävda sina anspråk direkt mot den som visade filmen torde det komma att ske genom organisationer, eventuellt i samverkan, varför praktiska svårigheter icke borde uppstå. AK vitsordade dock att den ditintills gällande ordningen i enskilda fall kunde leda till rättsosäkerhet. Den lösning som AK slutligen valde för att tillmötesgå önskemålet från filmbranschen att framtvinga ett ståndspunktstagande av upphovsmännen till hur de ville utöva sin rätt redan vid inspelningsavtalets ingående och därmed utesluta den osäkerhet som "dolda, icke klart förbehållna rättigheter" kunde förorsaka, bestod av en tolkningsregel i förslagets 42 §. Den innebar att, om annat icke avtalats eller fick anses vara avtalat, överlåtelse av rätt att utnyttja ett verk för film omfattade rätt för filmföretaget att göra filmverket tillgängligt för allmänheten, även t.ex. i TV.

V.2.2.2
Överlåtelsepresumtionen i 39 § URL

AK:s 42 § omvandlades småningom till 39 § URL, med innebörd att överlåtelse av rätt till inspelning av litterärt eller konstnärligt verk — men icke musikaliskt verk — på film omfattar rätt att genom filmen göra verket tillgängligt för allmänheten. Sättet för tillgängliggörandet spelar ingen roll — på biograf och i TV nämnes som exempel — liksom icke heller överlåtelseavtalets art. Avtalet kan sålunda vara skriftligt eller muntligt, uttryckligt eller tyst, tjänsteavtal, uppdragsavtal etc. Enligt klara motivuttalanden omfattas även avtal om över-

låtelse av inspelningsrätt till verk som har filmen såsom originalföreteelse. Likabetydande motivuttalanden förekommer även till övriga nordiska upphovsrättslagars motsvarande stadganden.[14] Filmframställares rätt enligt 39 § är överlåtbar. Stadgandet torde icke avse att reglera vilken rätt till utnyttjanden av inspelade verk som bibehålles av dessas upphovsmän.[15] Den som är berättigad att visa filmen har, likaså enligt lagmotiven, rätt att framställa för visningen erforderliga kopior. Hans rätt är icke territoriellt begränsad.[16] Såsom redan tidigare omtalats (ovan s. 249) avses med "film" även videoband. I lagmotiven uttalas flerstädes att 39 § endast lagfäste vad som eljest normalt ansågs gälla på marknaden. Osäkerhet inför TV:s allt större betydelse förefaller ha varit en primär orsak till att stadgandet infördes.[17] För avtal, träffade innan URL trädde i kraft, beror det av avtalet eller då gällande sedvänja, om en regel motsvarande 39 § skall gälla (69 § URL).

Den svenska marknaden är emellertid endast en del av spridningsområdet för filmer och videoband. Detta förhållande i kombination med att regeln är dispositiv, är måhända för närvarande det som mest inskränker den praktiska betydelsen av 39 §. Överlåtelse av rätt att inspela ett verk på film, eller en enligt lagmotiven därmed jämställbar medverkan vid inspelning av filmen, som äger rum i ett land, vilket icke har en regel med motsvarande effekt, räcker då icke med säkerhet för den som här vill utnyttja filmen. Frågan vilka som enligt svensk rätt är upphovsmännen bakom filmen träder nu i förgrunden, ju mer desto restriktivare den utländska lagen varit med sin upphovsmannabestämning. Om nämligen där endast framställaren eller blott vissa av dem som här erkännes såsom upphovsmän äger göra upphovsrätt gällande, så behöver ju för bruk endast i framställningslandet eller i en krets av länder med motsvarande regler alls inga avtal ha träffats med ett flertal personer, vilka här betraktas som upphovsmän. De kan icke rimligen här böra drabbas av en presumtion, som de icke kunnat ta ställning till vid sitt engagemang för filmen. Vid kommersiell film

14) KProp 17/1960 s. 209 f., DaMot II sp. 2750, FiMot IV s. 2 och DaMot III s. 27. I den norska lagen saknas inskränkningen om musikaliska verk.
15) Se nedan s. 358.
16) Huruvida den *spridningsrätt* som kan anses böra finnas enligt vad som diskuterats ovan s. 266 eventuellt skall anses vara från upphovsmannens sida territoriellt begränsad är en avtalsfråga.
17) Se lagrådet i KProp 17/1960 s. 390.

förekommer naturligtvis regelmässigt täckande avtal, men risken för att det eljest kan förekomma upphovsmän, som på grund av sina avtal i utlandet icke bör omfattas av presumtionen, är ej enbart teoretisk. Vad gäller TV-film är risken emellertid inskränkt i förhållandet mellan länder, som är anslutna till 1958 års europeiska överenskommelse om utbyte av program medelst televisionsfilm, UtbK.[18] Denna innebär att de fördragsslutande länderna är skyldiga att tillse att deras lagstiftning bereder deras egna TV-företag en sådan avtalsposition att de i de övriga i överenskommelsen deltagande länderna har rätt att — om annat icke avtalats mellan filmframställaren och de personer som medverkar vid framställningen — lämna tillstånd till utnyttjande för TV av de TV-filmer till vilka TV-företaget är framställare eller till vilka TV-företaget förvärvat rätt från fristående programframställare (se art. 1 och art. 3 jämförd med art. 2). Med utnyttjande torde i UtbK avses såväl mångfaldigande som spridning av kopior som även utsändning.[19] Den ideella rätten beträffande filmen beröres icke av UtbK (art. 5 a)). TV-filmbegreppet är det som använts i denna avhandling.[20] UtbK åsyftar just att föranleda de anslutna länderna att undanröja risken för att oförutsedda rättigheter kan göras gällande av dem som icke presterat sådana litterära, dramatiska eller konstnärliga verk på vilka filmen är byggd eller som har rätt till filmmusiken, med eller utan text (art. 5 b) och c)). De gränsdragningsproblem som detta implicerar blir naturligtvis icke aktuella för utnyttjare av svenska filmer i länder anslutna till UtbK, eftersom 39 § avser alla verk och insatser utom musikaliska verk. För utnyttjare här av utländska filmer är det emellertid av intresse att den utländska lagstiftningen icke nödgar TV-företagen att träffa särskilda avtal om utnyttjande i utlandet beträffande "gränsfallen", de verk som utan att vara typiskt förutexisterande verk dock är, som RegE uttrycker det, "unterscheidbar und gesondert verwertbar". Av de här studerade rättsordningarna synes de nordiska, franska och tyska ge skydd för svenska utnyttjare mot risken att framställares avtal med upphovsmännen ej ger dem tillfredsställande frihet (de mot 39 § svarande lagstadgandena i de nor-

18) Om förhållandet mellan UtbK och filmrättsregleringen i BK:s Stockholmstext, se Masouyé i EBU Review 110 B (1968) s. 59 ff.
19) Straschnov i DdA 1959 s. 42 sp. 2.
20) Om begreppet i UtbK, se Ulmer i GRUR Int. 1959 s. 293 och Haeger i FuR 1961 nr. 4 s. 7 f.

diska lagarna samt art. 17 FrURL, §§ 88 och 89 VtURL). Engelsk rätt ger beträffande förutexisterande verk framställaren en rätt enligt lag vid tjänsteavtal men förutsätter i övrigt — med smärre undantag som här lämnas å sido — avtal. De till filmen direkt medverkande som icke presterat förutexisterande verk har ju dock icke förutsatts bli skyddade som upphovsmän till filmverket i engelsk rätt (se ovan s. 181 ff.).

39 § innebär, genom att blotta medverkan till upptagning på film eller band räcker för att in dubio garantera TV-företag utsändningsfrihet och frihet att medge återutsändning, att man har tillgodosett de behov av att snabbt kunna förfoga över programmaterial som mer präglar TV än filmbranschen i övrigt. Stadgandet ger såväl film- som TV-företag rätt att genom filmen göra sina produkter tillgängliga för allmänheten. Någon skillnad mellan kinofilm och TV-film upprätthålles icke. Begränsningen i 39 § till att "genom filmen" göra verket tillgängligt kan såtillvida tyckas utgöra en avgränsning av överlåtelsepresumtionen som den ej bör ge frihet att för visning eller utsändning utnyttja en i och för sig medgiven upptagning av en utsändning för vilken filmen använts. Något annat skäl för avgränsningen än att ett sådant kopieringsförfarande kan ge en dålig kopia är dock svårt att finna.[21]

Att endast rätten att genom filmen visa, utsända etc. verket presumeras ha övergått innebär att upphovsmännens skydd för ideell rätt enligt 3 § samt deras skydd mot bearbetningar, översättningar, ändringar genom klipp, dubbning av tal etc. icke beröres. Det är den oförändrade filmen som får göras tillgänglig för allmänheten enligt 39 §. Om filmen skall få begagnas för t.ex. inserat i andra filmer eller utsändningar utanför den ram av frihet som citeringsregler och andra inskränkningar enligt 2 kap. URL kan medge är en fråga om avtalsinnehåll och sedvänja. Det är icke uteslutet att in casu redan en films art eller ursprungligen avsedda användning kan tagas till intäkt för att anse ett avtal om inspelning icke böra medföra viss rätt till visning, t.ex. i TV.

I framställningen om tysk rätt har berörts § 89 st. 2 VtURL, med dess föreskrift att om en upphovsman med filmen som originalföreteel-

---

21) Metoden skulle dock kunna utgöra ett — låt vara i praktiken synnerligen osannolikt — sätt att kringgå regeln om maximalt antal utnyttjanden av en upptagning, som tillkommit på grundval av 22 § 1 st. URL, sedan rätt att utsända medgivits av filmframställaren utan att denne ställt själva filmen till förfogande för kopiering.

se för sitt verk tidigare i förhållande till tredje man förfogat över den rätt som en filmframställare önskar utöva denne ej hindras av förfogandet.[22] Försåvitt upphovsmännen till filmverk här i landet sammansluter sig för att på sätt nu sker med musikaliska verk själva utöva rätt att göra film tillgänglig för allmänheten kan redan framställares kännedom om en sådan ordning tänkas sätta presumtionen i 39 § URL ur kraft.

Ett ytterligare "hot" mot den ordning som 39 § ger uttryck åt kan art. 14 bis BK i dess Stockholmstext aktualisera. Såsom redan omtalats kan skriftform komma att krävas i något unionsland eller flera för att tolkningsregeln i art. 14 bis andra st. b) skall vara tillämplig där.[23] I den mån sådana krav ställes i länder av betydelse för svensk film- och programexport kommer även här skriftliga avtal i enskild eller kollektiv form att bli allmänt förekommande. Detta kan tänkas "väcka" upphovsmannasidan till större medvetenhet än nu om ett intresse av att vidtaga diverse preciseringar av sitt rättsläge. Beroende på styrkan hos upphovsmännens organisationer kan andra ordningar överensekommas än dem som 39 § förutsätter.

Medan upptagningsrätt för film eller band såsom nu omtalats in dubio medför utsändningsrätt, följer med utsändningsrätt rätt att upptaga på film eller band endast enligt regler i 2 kap. URL och då främst 22 § 1 st. Upptagningsrätt enligt 22 § 1 st. URL medför icke i och för sig rätt att utnyttja upptagningen för ny utsändning, visning etc. Dessa regler hör emellertid icke till den här behandlade problemkretsen. Med den utveckling som kan förutses av en marknad för TV-skivor, TV-kassetter el. liknande, vilka som böcker eller grammofonskivor kan köpas eller lånas av enskilda för utnyttjande t.ex. i hemmen, och som småningom torde bli billiga artiklar, kan det emellertid få stor betydelse för upphovsmannasidan att upptagningsrätt och rätt att utnyttja upptagningar icke i vidare mån än nu är fallet enligt lag beröres av utsändningsmedgivanden.[24]

22) Se ovan s. 220.
23) Se ovan s. 151.
24) Om TV-skivor, se Lloyd s. 143 ff.

V.2.2.3

Presumtions- och behörighetsreglerna i 7 § URL

Av direkt betydelse för fall av subjektsflerhet vid programinnehåll såväl i film- som live-form är den behörighetsregel med generell syftning vilken finnes i 7 § URL. I dess 2 st. föreskrives sålunda att, om det är fråga om ett utgivet verk och upphovsmannen icke på sedvanligt sätt angivits med namn, pseudonym eller signatur på verksexemplar eller då verket göres tillgängligt för allmänheten, utgivaren, om sådan är nämnd, eller eljest förläggaren äger företräda upphovsmannen, tills denne blivit angiven på ny upplaga eller genom anmälan till justitiedepartementet. Om å andra sidan någon angivits på sätt nu omtalats skall han enligt 7 § 1 st. anses vara upphovsman tills det visats att han icke är det. 7 § 1 st. synes emellertid icke ge en presumtion för att *endast* den eller de som angivits som upphovsman är det. Stadgandet ger med säkerhet endast presumtion för upphovsmannaskap åt var och en som angivits. Dess huvudsyfte är nämligen att underlätta för upphovsmannen till ett verk att göra sin rätt gällande. När AK yttrar att den som förvärvar rätt till ett verk av den som angivits vara dess upphovsman endast äger förlita sig på att "den som i föreskriven ordning angivits i förbindelse med verket är dess upphovsman"[25], förefaller kommittén, av vad som i övrigt framgår av dess motivuttalande, icke avse situationen att *ytterligare* upphovsmän finnes.[26] Den situationen täckes beträffande *utgivna* verk av 7 § 2 st. Åtskilligt av det material, film såväl som annat, vilket begagnas för TV, liksom programinnehåll i utsändning eller i upptagning, är emellertid icke utgivet i URL:s mening (8 §).[27]

Andra stycket av 7 § medför att den som önskar utnyttja ett utgivet verk för program eller ett programinnehåll, vilket filmats och utgivits, och som träffat avtal med utgivaren (förläggaren) icke behöver riskera att utsättas för anspråk från andra än dem vilka angivits

25) Se SOU 1956 : 25 s. 158 f.
26) Lögdberg synes emellertid, s. 235, tolka motsvarande stadgande i 8 § LittL till att omfatta detta fall. Jfr dock v. Konow s. 53, som för LittL :s del icke ger stöd för annan tolkning än den här gjorda.
27) Jfr SOU 1956 : 25 s. 147.

såsom upphovsmän.[28] I remissyttrande 1/4 1957 över AK:s förslag hävdade AB Radiotjänst att det i dess verksamhet vore nödvändigt att utgå från vissa hävdvunna presumtioner om företrädarskap, så att t.ex. innehavares förfogande över en av honom förhyrd filmkopia ej skulle kunna leda till straffbarhet, om innehavaren icke varit berättigad att förfoga över den. Departementschefen hänvisade till att praxis icke vore så enhetlig, att den borde lagfästas, men att exempelvis filmbyråer, utom såvitt angick filmmusiken, torde äga rättsligt disponera över filmkopior, som de hyrde ut. 7 § ger emellertid icke stöd för att anse utgivare (förläggare) vara berättigad att i förhållande till tredje man alltid representera samtliga upphovsmän till produkten.[29]

Den risk som ett icke närmare specificerat antal upphovsmän med skilda avtalsbindningar kan innebära för ett ostört förfogande över verk för programinnehåll och verk däri förminskas emellertid i URL icke endast av 39 och 7 §§. I Avd. VI kommer att framgå hur reglerna om rätt för flera upphovsmän till ett verk i förhållande till varandra och till tredje man inverkar. Betydelsen av dessa regler i hithörande sammanhang må dock redan här antydas genom erinran om den effekt som åsyftas med upphovsmannapresumtionen i art. 14 tredje st. FrURL.[30]

V.2.2.4
Uppmjukade sanktioner

Om emellertid verkligen ett intrång sker i någon upphovsmans rätt får utrymmet för sanktioner betydelse för vilka band upphovsmannens rätt kan lägga på utnyttjanden av hans verk. I den internationella diskussionen om filmupphovsmäns rätt i förhållande till framställare och utnyttjare av film har avsevärd vikt fästs vid möjligheten att utövande av ideell rätt i oförutsebara lägen kan leda till beslag (jfr 59 § 3 st. URL), visningsförbud eller utsändningsförbud (jfr 55 §

28) Vilka av de nämnda som skall anses ha angivits såsom *just upphovsmän* bör bero av vad som är sedvanligt för hur upphovsmannaangivelse sker vid ifrågavarande alster.
29) Jfr Godenhielms i JFFT 1966 s. 378 not 21 lämnade uppgift om Kivimäkis uppfattning härom; jfr ovan s. 295.
30) Se ovan s. 161 f.

URL). Anledning saknas att här närmare gå in på dessa frågor än genom påpekande att 56 § URL i fall av sådana yrkanden öppnar möjlighet till fortsatta utnyttjanden mot särskild ersättning. 56 § förutsätter en intresseavvägning. God tro eller förbiseende vid det olagliga förfarandet, liksom upptagningens konstnärliga eller ekonomiska värde spelar här in enligt URL.[31] AK anförde såsom exempel på anledning att tillämpa 56 § just att en film framställts för stora kostnader i ett fall där filmföretaget av förbiseende underlåtit att skaffa tillstånd beträffande ett för filmen utnyttjat verk.[32]

V.2.3

Tjänste- och uppdragsavtal

För bedömning av vilket intresse som kan finnas av att tillerkänna upphovsmannaskap för den ena eller andra typen av insatser med avseende på programinnehåll är det av stor betydelse vilken rätt att utnyttja arbetsresultaten som skall anses överförd genom blott tjänste- eller uppdragsavtal, där intet nämnes om upphovsrätt.[33] Det är dessutom av betydelse vilken skyldighet att underkasta sig arbetsgivares anvisningar som kan anses åvila arbets- och uppdragstagare. Frågorna härom är föga behandlade i svensk rätt. Lagförarbetena innehåller här och där antydningar om att tjänsteavtal "torde" medföra att arbetsgivaren skall äga förfoga över arbetsresultatet på ett eller annat sätt. I NIR 1969 s. 54 ff. har jag gått igenom sådana förarbetsuttalanden och sökt sammanställa en del allmänna utgångspunkter för bestämning av upphovsrätts övergång på arbetsgivare. Frågor med anknytning till fall av subjektsflerhet upptogs likväl icke till studium i artikeln. Sådana frågor synes för övrigt icke lämpa sig för generaliserande uttalanden. Deras besvarande måste med nödvändighet vila på vägning av en mängd faktorer, av vilka många är omöjliga att sammanställa abstrakt hypotetiskt. Man hamnar i ren kasuistik.

---

31) Om dansk rätt se Koktvedgaard i Juristen 1966 s. 60 ff.
32) Se om avvägningen SOU 1956 : 25 s. 438 f. och om de processuella förutsättningarna för att kunna bemöta beslags- eller förbudsyrkanden s. 443 f. Jfr nedan s. 383.
33) Se Alkil i Ophavsretlige perspektiver s. 174.

En synpunkt som har omedelbart samband med subjektsflerhet beträffande rätt till programinnehåll kan dock förtjäna att framhävas: Ju fler som medverkat, och ju mindre samband som förelegat mellan allas insatser, desto angelägnare kan det te sig att typisera de utfyllande regler, som kan komma ifråga, och att icke anknyta till individuella föreställningar om avtalsinnehåll. Om ett utnyttjande berör ett flertal upphovsmän bör avgränsningen tillgodose en rimlig avvägning beträffande helst samtliga. Detta kräver att i resonemangen införes något av en förutsättning att åtminstone i samarbetsfall likartade normer tillämpas för samtliga. Antydningar av detta slag leder emellertid icke långt för praktiska fall och sakunderlag för tal om sedvänja finnes knappast i enskildheter. Det torde för övrigt vara något oegentligt att tala om sådan på den del av marknaden som är monopolbehärskad. Vad som ännu icke mött rättsligt formulerade invändningar är naturligtvis icke redan därför rättsenligt.

I ett av Stockholms rådhusrätt den 31/10 1969 (Avd. 17 DB 3 i mål B 2/69) avgjort mål[34] upptogs till prövning huruvida en redaktörs anställning vid SR inneburit att företaget ägt förändra ett filmprogram, framställt av redaktören för TV, genom bortklippning av fyra sekvenser med bilder från en demonstration. Den för intrång i redaktörens upphovsrätt instämde chefen för SR hade bl.a. hävdat att upphovsmannen genom sin anställning överlåtit sin rätt i sådan omfattning att SR ägt förändra verket i och för uppfyllande av företagets "skyldigheter enligt lagar och avtal". Domstolen fastslog att upphovsmannen enligt 3 § URL endast kan efterge sin rätt enligt paragrafen såvitt angår en till art och omfattning begränsad användning av verket och att någon dylik begränsad användning icke gjorts gällande i målet, "och har för övrigt ej heller förelegat". Eftersom överlåtelse av upphovsrätten i av chefen för SR påstått hänseende således icke kunnat ske lämnades invändningen utan avseende.

Strömholm har i Le droit moral de l'auteur II: 1 studerat problemet om enskild arbetstagares skyldighet att i sitt skapande ställa sig arbetsgivares anvisningar till efterrättelse.

Strömholm konstaterar (s. 274 ff.) att den skyldighet som kan följa av allmänna arbetsrättsliga principer kan vara inskränkt genom hän-

34) Domen har överklagats.

syn till upphovsmannens överordnade intresse. Inskränkningen skulle grunda sig 1) om det gäller färdiga verk på 3 § URL och 2) i andra fall på en analogi till detta stadgande. I sistnämnda fall vore analogin berättigad *dels* då det förelåg en totalöverlåtelse av rätt att utnyttja verk, eftersom upphovsmannen eljest skulle löpa en alltför oförutsebar risk, *dels* då det företag i vilket arbetet utförts ändrat inriktning och karaktär sedan tjänsteavtalet ingåtts *och dels* i fall av "lésion grave et flagrante". Upphovsmannen vore endast i utpräglade fall betjänt av analogimöjligheten på grund av den risk han löpte genom att åberopa sig på den i oträngt mål. För att upphovsmannen skulle skyddas måste det vara fråga om en betydande och objektivt uppskattbar risk för en "atteinte sérieuse à la réputation littéraire et artistique de l'auteur" genom vad arbetsgivaren begär. Vid verk utan upphovsmannaangivelse vore risken endast i speciella fall sådan att den kunde motivera att upphovsmannen ej lydde anvisningarna. Dessa måste emellertid vara skäliga, "raisonnables", och fick, vad gäller utförande av arbetet, ej inskränka upphovsmannens frihet på ett sätt som står i missförhållande till ändamålet med arbetsgivarens rörelse. Beträffande direktiv om arbetsresultaten anför Strömholm att arbetsgivarens rätt att få anvisningar utförda "doit trouver ses limites raisonnables dans la détermination des éléments rendus nécessaires par le but de la production".

De av Strömholm diskuterade allmänna bestämningarna synes ej hindra — och de bör ej hindra — TV-företag här i landet att *dels* vägra sända hela det program som den anställde medverkat till att skapa, men som det t.ex. skulle strida mot företagets avtal med staten att sända, och *dels* kräva upphovsmannen på skadestånd för att han genom att framställa programmet använt arbetstid och företagets resurser på ett sätt som strider mot tjänsteavtalet.

Strömholm har även (s. 278 ff.) upptagit frågan i vad mån den anställde genom bestämmelser i sitt tjänsteavtal att utföra vissa arbetsuppgifter eller att handla enligt arbetsgivarens anvisningar på ett visst område kan ha underkastat sig inskränkningar i den rätt som eljest enligt vad ovan utvecklats skulle finnas för honom att motsätta sig att utföra anvisningar. Bl.a. med hänvisning till att arbetsgivarens allmänna rätt att leda arbetet genom avtal väsentligen endast kunde begränsas av de principer som Strömholm omtalat (s. 274 ff.), fann

han emellertid att det icke lönade sig att undersöka i vad mån tjänsteavtalet kunde innefatta en sådan skyldighet att lyda anvisningar, som kunde komma i konflikt med den intresseavvägning som uttryckts med de omtalade principerna.

En vidareutveckling här av synpunkter på tjänste- och uppdragsavtal skulle förutsätta en särskild och mycket omfattande komparativ undersökning. Delar av en sådan har redan utförts av Strömholm i Le droit moral de l'auteur II: 1, vad gäller svensk rätt särskilt s. 218 ff. och 268 ff., vartill hänvisas. För belysning av de frågor som är aktuella i förevarande avsnitt torde ytterligare diskussion om tjänste- och uppdragsavtals effekt icke vara erforderlig. Det skall dock påpekas att redan den osäkerhet som karakteriserar rättslägen, där endast tjänsteavtal eller uppdragsavtal utan reglering av upphovsrätten förekommer, och där det blir tal om att gripa efter stöd för tolkning eller principer för utfyllning, borde föranleda upprättande av standardavtal och kollektiva avtal i betydligt ökad omfattning för tillämpning i tjänste- och uppdragssituationer. Den medvetenhet om befogenhetsläget som genomtänkta sådana avtal — vilka ju i regel förutsätter stöd av alla intressenters organisationer — kunde skapa skulle gagna alla parter. Åtskilligt finnes redan — icke minst i förhållanden där SR är avtalspart — men mycket återstår och lämnar spelrum för osäkerhet om skilda personers upphovsrättsliga ställning.

Det kommer emellertid av den fortsatta undersökningen att framgå att den på framställare- och utnyttjarehåll icke ovanliga uppfattningen, att det är de verkligt väsentliga insatserna för ett verk som kan föranleda upphovsrätt, icke behöver vara korrekt.[35]

V.2.4
Behovet av såvitt möjligt exakt upphovsmannabestämning

Slutsatsen av den nu genomförda undersökningen av allmänna regler som bakgrund till avtal om rättigheter till filmer och annat programinnehåll blir att dessa regler endast i tämligen begränsade hänseenden

35) Se nedan s. 314 ff.

gör det möjligt för framställare och utnyttjare att ha handlingsfrihet och upphovsrättslig trygghet utan avtal och att blotta tjänste- eller uppdragsavtal långt ifrån alltid med säkerhet ger dem den frihet som de kan önska. Detta gäller icke minst för utnyttjanden som avviker från dem som mest omedelbart varit åsyftade vid framställningen.[36] Avtal om upphovsrätt bör emellertid vila på insikt om vilka som är upphovsmän.

Ett skäl, som jämte vad nu anförts — låt vara i ett ännu långsiktigt perspektiv, om man ser till praktisk betydelse — motiverar att en noggrann upphovsmannabestämning tillägges vikt, utgör skyddstidsregeln i 43 § URL. Först då den siste upphovsmannen till en film eller ett TV-program eller en skyddsvärd del därav avlidit börjar 50-årsfristen löpa. Den potentiella mångfalden av upphovsmän kan här skapa problem, genom att skyddstiden för produkten, det slutliga programinnehållet, icke behöver bli densamma som för delar därav.[37]

Ett ytterligare skäl att tillmäta upphovsmannabestämning vikt, och vars betydelse icke behöver betraktas som så avlägsen i tiden, utgöres av att upphovsmän i lagmotiven angives skola vara bibehållna vid sin rätt att föra talan om intrång i upphovsrätt även med avseende på rätt som de överlåtit.[38] En upphovsman, som överlåtit sin rätt beträffande ett verk i programinnehåll, synes sålunda vara taleberättigad och själv t.ex. kunna utkräva skadestånd, oberoende av framställarens ev. önskemål att låta saken bero.

---

36) Jfr Karnell i NIR 1969 s. 62.

37) Att upphovsmän kan vara angivna med namn men ändå vara så okända att det icke kan fastställas när de avlidit kan ytterligare komplicera förhållandena; jfr 44 § URL. Se SOU 1956 : 25 s. 349 ff. om skyddstidsproblemen.

38) SOU 1956 : 25 s. 276 : "Att förvärvaren har talerätt utesluter emellertid icke, att upphovsmannen själv äger beivra obehöriga utnyttjanden av verket även där de falla inom förvärvarens ensamrätt. Förlagsrätt och rätt att använda verk för filminspelning överlåtas i allmänhet med ensamrätt".

Kap. 3

V.3

Kriterier för upphovsmannabestämning vid film- och TV-verk

Upphovsmannabestämningen vid film- och TV-verk för de personer som icke kan s.a.s. falla tillbaka på förutexisterande verk såsom för dem skyddsvärda alster, synes, som nämnts[1], enligt AK:s uppfattning icke böra utgå från den större eller mindre effekt som den enes eller andres insats haft för helheten eller för anpassning av medel för det mål som film- eller TV-verket utgör. Då en person gör en insats svävar han ofta i ovetskap om genom vilka ytterligare insatser av honom eller andra som målet slutligen kommer att nås. Åtskilliga medverkande personer handlar på detta sätt i blindo, i beroende av samordnande insatser från andra. Icke desto mindre kan också en sådan persons enskilda insatser såtillvida vara av betydelse för det slutliga resultatet eller delar därav som *programinnehållets upphovsrättsgrundande egenskaper icke skulle vara desamma om en annan utfört hennes prestation eller om den alls icke förekommit.* I detta synes ligga den test för upphovsmannaskap som den upphovsrättsliga objektskonstruktionen motiverar och som påbjudes av den förutsatta kopplingen mellan verk och upphovsmannaskap; sedan väl verksegenskaperna konstaterats framtages deras upphovsmän medelst nämnda test.[2] Som konsekvens av de upphovsrättsliga reglerna för verksbestämning ger en test med angiven innebörd underlag för en generösare upphovsmannabestämning än den som hittills brukat anföras i diskussionen om upphovsmannaskapet för filmverk. Visserligen behöver måhända icke just de egenskaper som tillkommit genom en viss persons medverkan läggas till grund för att, vid jämförelse mellan ett programinnehåll och vad som dessförinnan tillkommit, åberopas för att programinnehållet eller del därav skall anses vara ett film- eller TV-verk. Såtillvida kan det tyckas likgiltigt att till upphovsrättsberättigad utse en

1) Ovan s. 292 f.
2) Jfr ovan s. 59 f. samt beträffande utövande konstnärer ovan s. 115 f.

person vars arbetsresultat icke skulle ha erfordrats för att programinnehållet skulle uppnå skyddsvärdighet som verk. Men att något icke skulle ha behövts för att programinnehållet skulle uppfylla minimikraven för skydd bör icke betyda att det enskilda arbetsresultatet icke skall motivera upphovsmannaskap. Fråga är fastmera, om det är tänkbart att i *någon* jämföresesituation de egenskaper som denna persons arbetsresultat bibragt programinnehållet kan komma att vara av betydelse för det upphovsrättsliga beroendet. Upphovsmannabestämningen måste sålunda ske även med sikte framåt till framtida jämförelser. Ett sådant framåtblickande förekommer vid verksbedömningen. Det tjänar vid avgörandet av om programinnehåll skall vara skyddsvärt som verk rollen av kontroll för den undre gränsen för skyddsvärdighet; endast sådant skyddas, som icke lika väl hade kunnat skapas i oberoende av annan.[3] Vid avgörande om en viss person skall anses som upphovsman bör samma standard kunna tillämpas; här med avseende på om programinnehållets verksegenskaper skulle ha varit oförändrade, om en annan person utfört arbetet ifråga.

Upphovsmannabestämningen bör sålunda ytterst bero av resultatet av den test som här har angivits samt av vad som är litterära och konstnärliga egenskaper i verket. En indelning av insatserna i å ena sidan sådana som har "litterär eller konstnärlig karaktär" och å andra sidan andra arbetsprestationer, som "utan att vara konstnärliga ha en sådan individuell prägel" som kräves för upphovsrätt[4], fyller i beaktande härav icke någon funktion för upphovsmannabestämningen. De enskilda arbetsresultat vid programframställningen som *icke* skyddas är då de som endast är rent mekaniskt eller tekniskt betingade eller som är rutinmässiga, även om de utföres av andra än den ifrågavarande personen.

De som arbetar med att åstadkomma TV:s programinnehåll aktualiseras emellertid i allmänhet som pretendenter på upphovsrätt icke därför att de utför ett nyskapande som resulterar i verk utan därför att de utför en upphovsrättsligt skyddsvärd bearbetning. Att programinnehållet helt eller delvis kan vara resultatet av bearbetning av litterär eller konstnärlig karaktär har ju tidigare berörts.

---

3) Se ovan s. 108.
4) Lögdberg s. 99; ovan s. 283.

Såsom också tidigare framförts bör kraven för att förvärva upphovsrätt såsom bearbetare vara relativt låga. Redan den verksamhet ger bearbetares rätt som leder till överföring av ett verk från en annan konstart till programinnehåll och som förutsätter sådana val mellan alternativa lösningar vid fullgörande av arbetsuppgifter inom ramen för framställning av programinnehållet, vilka icke är endast mekaniskt eller tekniskt betingade eller rutinmässiga och som ger ett slutresultat av viss originalitet. Ändringar som faller inom vad som betingas av filmens eller TV:s teknik eller uttrycksmedel är, som redan nämnts, i och för sig icke rättsgrundande.[5] Att statister och teknisk personal typiskt sett ej är att anse som utövande konstnärer har nämnts i annat sammanhang.[6] De nu omtalade kriterierna avgör i enskilda fall personernas upphovsrättsliga ställning.

Programinnehållet tjänar otvivelaktigt som ursprungligt upphovsrättsligt anspråksunderlag för nu nämnda bearbetare i den mån deras insatser icke tagit sig uttryck i något dessförinnan uppkommet resultat, som i stället utgör originalföreteelse för deras alster. De bearbetande insatserna måste likväl resultera i en presentation av tillräckligt mycket av originalverkets skyddsgrundande egenskaper jämte just de egenskaper som tillförts av bearbetare för att det skall vara tal om bearbetning av verk. Om en bearbetare verkligen begagnat det verk som säges vara bearbetat bör däremot, enligt vad som senare kommer att framgå[7], icke vara av betydelse.

Vad som nu konstaterats om nyskapande och bearbetande insatser synes utvisa, att skillnaden i förutsättningar för upphovsrätt för å ena sidan dem vilka åberopar sig på programinnehållet eller del därav såsom film- eller TV-verk och å andra sidan dem som åberopar sig på programinnehållet eller del därav såsom bearbetning av verk endast ligger i de krav som kan ställas på själva programinnehållets eller dess delars verksegenskaper, icke i halten av de insatser som leder till dessa egenskaper. En sådan ordning är så mycket mer befogad som det stundom är mycket svårt, för att icke säga omöjligt, för den som endast iakttager programmet att utröna vad, av allt det som icke direkt utgör återgivning av förutexisterande skyddsvärda alster, som i

5) Se ovan s. 101.
6) Ovan s. 115 f.
7) Nedan s. 374 ff.

ett programinnehåll eller en del därav har tillkommit genom insatser av den ene eller andre. Den "credit" som gives skilda personer för olika insatser vid programs på- eller avannonsering eller i text vid programs början eller slut är på intet sätt en garanti för att icke en eller flera av de angivna personerna inverkat på utförandet av vad som typiskt sett kan tyckas höra till en viss annan persons uppgifter. Meddelanden om sådana förhållanden synes icke sällan även i övrigt lätt bli missvisande eller otillräckliga såsom anvisning om upphovsmän av skilda slag.[8] Att anställa undersökningar om vad som faktiskt förevarit vore ofta ogörligt. Det är ofta omvittnat att tyngdpunkten i det konstnärliga inflytandet i ett program kan ha utgjorts av än den enes än den andres medverkan och att mycket är resultat av teamarbete.[9] Detta talar för övrigt även emot att anknyta skyddet till kategoribeteckningar för de medverkande. Det talar vidare emot att ställa kraven på de individuella insatserna högre än nu anförts, eftersom det ofta vore ogörligt att verifiera sakunderlaget för tillämpning på just den ene eller den andre av mer nyanserade krav.

Vid bearbetning kräves mindre av *nyskapande i resultatet* än vid skapande av verk i original, men förutsättningarna i sak för *något slag av upphovsrätt* för dem som medverkat till vad som befinnes i sak vara upphovsrättsligt relevant, bearbetare eller icke bearbetare, synes enligt vad nu utretts böra vara desamma. Så bör t.ex. faktum att händelseförlopp för programmet hämtats ur en litterär förlaga icke i och för sig få inverka på deras rätt till programinnehållet, vilken vilar på annat än just det litterära alstret. Om händelseförloppet tagits ur verk-

8) Se för exempel Thörngren i Expressen 6/8 1969 s. 18. SR tillämpar dock generella normer för dessa angivelser, vilka avser tillgodose åtminstone de i 3 § URL uppställda kraven.

9) Se t.ex. Eckert s. 31. Jfr följande uttalande av Levin s. 12: "It is impossible to aim a camera or adjust the electronic shading of the picture signal without making a choice related to the aesthetics of design. Although the main burden of the visual contribution in any television service will fall on the people it employs on scenery and graphic design, there is always an important contribution — often overlooked, since they are seldom credited with it — from lightning technicians and costume designers, cameramen and makeup artists, as well as the evocative, abstract scene-setting of the sound specialists. All of them, individually and as members of a team, are concerned with the creation of a mood for the programme, and to do it, they employ the conventions of design."

ligheten (men ändock är sådant att det kunnat skyddas, om det varit påhittat) eller påhittats under själva inspelningen och direkt kommit till uttryck i programinnehållet i stället för att vila på en litterär bakgrund, skall sålunda ej inverka på upphovsmannaskapet för dem vilkas prestation icke är just händelseförloppet. Detta kan också uttryckas med att *skyddsvärdigheten* av en produkt såsom helhet eller en del därav icke får bero av i vad mån den återfaller på något tidigare såsom bearbetning eller är "fristående". Vad som ovan anförts om svårigheterna att hänföra ett visst egenskapskomplex till den ene eller andre pekar emellertid på de svårigheter som det kan bereda att vid utnyttjande av endast ett skyddsvärt något ur ett TV-program spåra upphovsmannen eller upphovsmännen till just detta.

Vad som här har framställts är förutsättningar för upphovsmannaskap, grundat på programinnehåll såsom originalföreteelse, film- eller TV-verk. Artisters möjligheter att erhålla upphovsrätt för sina insatser kommer att avhandlas nedan (s. 338 ff.).

Vilket slags upphovsrätt, bearbetares eller nyskapandes, som en viss person skall erhålla beror av vad han gjort och vilken jämförelsesituation som är aktuell (vad som åberopas som grund för upphovsrätten och gentemot vad det åberopas). Möjligheterna att få grunda rätt på just film- eller TV-verket som ursprungligt anspråksunderlag beror emellertid av hur gränsen drages mellan förutexisterande verk och dessa.

Kap. 4

V.4

För programframställning utformade litterära alster såsom underlag för upphovsmannabestämning beträffande programinnehåll

I detta kapitel skall behandlas spörsmålet vilken roll det i vid mening litterära underlaget till TV-program spelar såsom grund för bestäm-

ning av upphovsmannaskap till vad som innehålles i programmet. Först presenteras ett antal former för litterära insatser, som begagnas vid framställning av TV-program. Därpå diskuteras problemet om avgränsning av sådana bearbetande, i synnerhet litterära insatser som kan grunda rätt med avseende på det färdiga programinnehållet. Av intresse är sålunda icke här upphovsmannabestämning till t.ex. en roman, som bearbetats för en serie TV-filmer, utan vilket underlag de litterära resultaten av bearbetningar för programmen utgör för upphovsmannabestämning till det färdiga programinnehållet eller till delar därav. *Underlagets art* studeras, icke vilka som kan utgöra upphovsmän. Den senare frågan har redan abstrakt besvarats i föregående kapitel och en konkretion i annan form än exemplets kan icke företagas, så oenhetliga som de litterära företeelserna och deras återsken i programinnehållen ter sig. Det är icke till någon nytta att söka bestämma vilka personer som är skyddsberättigade i termer av yrkeskategorier, konstnärskategorier eller dylikt, när det gäller arbetsresultat, som in casu kan ha utförts av personer i totalt oberoende av vilken kategori de oftast — för ett eller annat ändamål — kan sägas tillhöra.[1] En illustration till påståendet gives i nästföljande kapitel.

V.4.1

Litterära alster såsom underlag för programframställning

I arbetet med framställning av TV-program användes en mångfald typer av litterära underlag. Typerna varierar med bland annat programmens art och de krav som inspelningsförhållandena kan föranleda. Den för den dramatiska kommersiella filmen tämligen vedertagna indelningen i synopsis, treatment, manus(kript) och scenario kan emellertid begagnas också i TV-sammanhang och utan att behöva avse just dramatiska alster.[2] Gränserna mellan kinofilms, TV-films och

1) Om motsättningen mellan anhängare av "kategorimetod" respektive "fallmetod" vid film, se Lögdberg s. 189 och Werhahn i GRUR 1954 s. 16 f.
2) Se om indelningen Lögdberg s. 102 ff. Jfr Oldin s. 64 f.

live-utsändnings innehåll är också såtillvida utsuddade som de litterära förstadiernas produkter i stort sett motsvarar varandra. Användning av elektronkameror och live-förfarande påverkar emellertid arten och utförligheten i scenariots anvisningar för användning av inspelningsmaterielen.

Synopsis ger normalt en redogörelse för huvudpunkterna eller händelseförloppet i stort i programmet. Treatment utvecklas typiskt sett till en utarbetad dialog med smärre anvisningar om det sceniska och eventuellt även vissa tekniska anvisningar.

Här kommer "manus" att begagnas för det litterära underlag som består i dialog, scenindelning, miljöteckning i stort etc., och som till sin typ närmast motsvaras av den text som återgives då ett skådespel tryckes. Scenariot innehåller därutöver typiskt sett anvisningar för kameraarbetet, skådespelarna, ljudtekniken, scenbildens närmare utformning etc. Sistnämnda anvisningar kan sägas angå programgestaltningen (i vid mening), medan övriga förlagor huvudsakligen förmedlar programmets handling (handlingsföljd) eller händelseförlopp och redovisar dialog etc., som utgör ett led däri. "Scenario" kommer med anslutning till vad nu sagts här att användas som uttryck för det litterära underlag (dialog, ljud- och bildanvisningar, kamerapositioner, tidsangivelser etc.), "the shooting script", som begagnas vid själva inspelningsarbetet. Mellanformer förekommer också.[3]

"Manus" och "scenario" begagnas icke sällan som synonymer och avser då oftast det litterära underlaget i dess slutliga form.

En skriftlig, på förhand upprättad plan för ett sceniskt uppförande av skådespel el. likn., kallad "mis-en-scène", kan ha betydelse för ett programinnehålls motivfakta.[4]

I de mellan Föreningen Sveriges Filmproducenter och Sveriges Dramatikerförbund överenskomna 1968 års Allmänna regler till filmkontrakt — "filmnormalkontraktet" — omtalas endast synopsis och manuskript. Treatment, som nämndes i 1944 års föregångare till 1968 års filmnormalkontrakt, torde ha uteslutits ur terminologin, eftersom filmnormalkontraktet utformats så att det, utan att ordet "treatment" omtalas, kan användas på sådana. Ett annat skäl torde ha varit det som kan motivera att man icke talar om scenariot i filmnormalkon-

3) Se Zettel s. 365.
4) Se om begreppet mis-en-scène Rothe i TfR 1957 s. 191 och 194.

traktet, nämligen att arbetet med såväl treatment som scenario oftast utföres av filmproducentens eget folk eller av personer med regiuppgifter. Filmnormalkontraktets regler tillämpas för övrigt även vid avtal med treatment- och scenarioförfattare.

Gränsen mellan treatment och manus (vilket senare icke sällan kräver grundlig omarbetning för att kunna brukas) är också flytande.

Behovet av litterärt underlag varierar starkt mellan olika typer av TV-program. TV-teatern arbetar i regel med synnerligen detaljerade anvisningar.[5] Reportageprogram kan grunda sig på ytterst lapidariska anteckningar, t.ex. om kamera- och högtalarplacering, bakgrundsarrangemang etc. eller rent av helt sakna litterära underlag; man kan vid inspelningstillfället bestämma vad som skall göras från fall till fall.

Icke sällan utgöres det litterära underlag som begagnas vid inspelning av programmet av texter och anvisningar, som resulterat av ett flertal personers arbete.[6] För många program är scenariots innehåll, sånär som på den talade eller sjungna texten, såsom redan nämnts programproducentens (eventuellt regissörens) arbetsresultat.[7] Icke sällan svarar programproducenten även för den talade texten eller bildtexter, såsom t.ex. i vissa konsumentupplysningsprogram och barnprogram. I dagsaktualitetsprogram förekommer samarbete mellan programproducent och en redaktör för programmet. Det är också vanligt att scenariot framstår som ett team-work mellan en författare, programproducent, regissör, chefskameraman m.fl.[8]

Betydelsen av de enskilda uppgifter som innehålles i scenariot för hur programinnehållet som slutresultat skall te sig utöver dialog och liknande varierar naturligtvis från program till program, *dels* såtillvida som man stundom kan frångå vissa anvisningar vid själva inspelningen eller vid eventuell redigering av en upptagning av programmet, *dels* såtillvida som en ändring, t.ex. av en notering om bakgrundsmusik eller av sättet att mixa från den ena kamerans bild till en annans, kan te sig obetydlig i scenariot men få stora konsekvenser för programmet.

De skilda behov av litterär bakgrund som olika programtyper upp-

---

5) Se för exempel Taylor s. 85 ff. och 173 ff., där två TV-pjäsers scenarion återgives in extenso.
6) Om förhållandena härvidlag vid framställning av TV-serier i USA, se Libott s. 57 ff. Se även Rings s. 245 ff.
7) Se Manvell, What Is a Film s. 30 ff.
8) Se Manvell, The Living Screen s. 142 f. och Doncaster s. 46 f.

ställer grundar också såtillvida en skillnad i ett givet scenarios innehåll som mycket däri endast kan begagnas för ett givet program, medan annat kan utnyttjas eller redan har utnyttjats i andra program, för filmer, teater etc.

För upphovsrättslig bedömning av relationen mellan litterära förlagor och slutligt programinnehåll är det av betydelse att söka skilja olika moment i det litterära materialet från varandra. Vidare är det av rättslig betydelse att skilja mellan olika litterära underlags effekt i det slutliga programmet.

V.4.2

TV-programs innehåll i jämförelse med bearbetningar som utnyttjats under TV-förfarandet, särskilt litterära sådana

De fall då en TV-dialog eller TV-text i sin helhet eller till en del men i oförändrat skick återfinnes i ett tidigare litterärt alster bereder som regel icke några upphovsrättsliga svårigheter, om det sistnämndas omfång räcker för att något skyddsvärt skall anses föreligga. Det litterära alstret duger som anspråksunderlag och TV-programmets upphovsrättsliga beroende framträder som regel tydligt. Svårare är att bedöma förutsättningarna för att såsom upphovsrättsligt betydelsefull kvalificera en likhet mellan de händelseförlopp, den handling eller det sätt att framställa något som förmedlas såväl av ett litterärt alster som av TV-programmet. Problemet har redan ovan varit föremål för tämligen ingående behandling, särskilt s. 74 ff., vartill hänvisas. Här förtjänar emellertid omtalas ett spörsmål, som i anslutning till det förra problemet avser just underlaget för upphovsmannaskap beträffande programinnehåll. Vem eller vilka av dem som arbetat med att mot bakgrund av ett litterärt alster, t.ex. en roman eller en synopsis, framställa en litterär produkt på ett senare stadium av arbetet med programmet skall anses berättigad att såsom bearbetare erhålla en upphovsrätt, som kan göras gällande med avseende på det färdiga programinnehållet?

För sistnämnda fråga är beaktansvärd skillnaden mellan å ena sidan de litterära element som redovisar eller ger underlag för det hän-

delseförlopp (skeende, inklusive dialog och musik) på vilket TV-förfarandet skall tillämpas eller som skall framgå av programmet och å andra sidan sådana litterära element som endast avser programgestaltningen. Programgestaltande är t.ex. sådana partier av ett scenario som utgör anvisningar, som fogats till ett givet text- eller ljudunderlag (dialog, musik). Den faktiska skillnaden består i att beskrivningar av händelseförlopp och dialog eller dylikt, som ger ramen för händelseförlopp, icke endast kan tjäna till underlag för det TV-program för vilket beskrivningarna lägges till grund, utan kan tänkas använda för andra medier, t.ex. för bearbetning till skådespel, kinofilm etc. De endast programgestaltande anmärkningarna är utformade för att ligga till grund för framställning av just det aktuella TV-programmet. Ett scenario för en TV-pjäs lämpar sig icke för att i oförändrat skick eller till alla delar begagnas i andra sammanhang. Det kan dock förändras i sådant syfte genom att t.ex. kameraanvisningar, mikrofonpositioner och personinstruktioner utelämnas eller ändras till att motsvara ett litterärt underlag av det förra slaget eller ändras till att passa för film eller ett senare program. De programgestaltande anmärkningarna är fogade till vad som dem förutan skulle te sig som ett manus, sådant det här förut beskrivits. Upphovsrättsligt inverkar denna åtskillnad genom att de programgestaltande anmärkningarna i scenariot kan utgöra en beaktansvärd litterär bearbetning av händelseförloppet i det litterära underlaget. Denna bearbetning, som kan utföras av en TV-producent eller en regissör, eventuellt i samverkan med manusförfattare och kompositör, och som ofta äger rum i nära samråd med scenografer, kameramän, ljud- och ljustekniker, föranleder oundgängligen resultat i programinnehållet. Resultatet av bearbetningen kan visserligen genom vad som sker under inspelning och redigering av det inspelade — och då genom insatser av förutom nämnda personer även t.ex. mixare och klippare — komma att undergå förändringar, och ibland sådana av betydande upphovsrättslig relevans, men som regel har bearbetningen en avgörande inverkan på det som kan motivera tal om programinnehållets skyddsvärdighet, såsom icke blott återgivning av något bearbetningen förutan förutexisterande i förhållande till programinnehållet.

Om sålunda de programgestaltande anmärkningarna i scenariot gör programinnehållet upphovsrättsligt beroende såsom återgivning eller bearbetning av vad de, i kombination med övriga delar av scenariot,

innehåller, så är det emellertid alls icke lika givet att programinnehållet rymmer sådana egenskaper som först uppträtt i det ena eller andra bearbetande mellanledet mellan roman eller synopsis och färdigt program. Bland dessa bearbetande mellanled skall också manuselementen i scenariot räknas.

Om på grundval av synopsis A det utarbetas ett treatment B som omvandlas till ett manus C, vilket efter att ha ingått i scenariot D blir inspelat som TV-film, så kanske filmen icke återspeglar något av det som kunde göra B till en upphovsrättsligt skyddsvärd bearbetning av A. Detta utesluter den eller dem som utarbetat B från kretsen av dem vilkas upphovsrätt beröres av utnyttjanden av programinnehållet. Vad de litterära mellanleden kallas, om "treatment", "dialog" eller annat, saknar betydelse för principen. Avgörande är endast om tillräckligt av det som utgör bearbetande nytillskott i en litterär företeelse återfinnes (jämte tillräckligt av det bearbetade) i programinnehållet. Att B rentav kan ha varit nödvändig för att någon skulle vilja eller kunna gå vidare med att göra C ändrar ingenting härvidlag.

Vad nu anförts om den rätt som "mellanliggande" litterära bearbetningsegenskaper kan grunda är f.ö. *mutatis mutandis* även tillämpligt på musikaliska och konstnärliga spår på vägen till det färdiga programinnehållet.

För upphovsmannabestämningen till programinnehåll följer av det anförda att ett korrekt utpekande av upphovsmän till det skyddsvärda i programinnehållet icke behöver innefatta alla dem som medverkat till dess tillkomst medelst på något stadium upphovsrättsligt skyddsförtjänta arbetsresultat.[9]

9) Författaren till B kan i programframställningen dra nytta av sin upphovsrätt till B genom att C visar upphovsrättslig likhet med B och sålunda grundar rätt för B :s författare gentemot C :s.

Kap. 5

V.5

Programproducenten som nyskapande och bearbetande upphovsman vid reportageprogram m.m. samt vid TV-features

Inledning

I detta kapitel skall studeras programproducentens roll som upphovsman vid två typer av TV-program. Den ena typen utgöres av reportageprogram och andra program, som typiskt syftar till att förmedla verklighetsförlopp. Den andra typen utgöres av featureprogram.[1] Programproducentens uppgift är i dessa programtyper normalt icke att regissera motivfakta, d.v.s. faktorer i den verklighet som kan konstateras före inspelning. Hans arbetsunderlag är typiskt sett icke ett verk; om hans arbetsresultat skyddas är det då såsom verk, icke såsom bearbetning av verk. Om förutexisterande verk medtages såsom motivfakta i programinnehållet är programproducentens typiska uppgift icke att regissera dem för programinnehållet utan fastmera att utvälja motivfakta till inspelningsfakta och att redigera vad som inspelats. Härvid kan hans insats vara bearbetande, men han träffas — likaså typiskt sett — icke av de överväganden vilka kan motivera att regissörer i vissa fall behandlas som utövande konstnärer med rätt endast enligt 5 kap. URL.[2]

Att upptaga en viss kategori av personer för studium av deras insatser kan tyckas strida mot vad som påstått i inledningen till föregående kapitel om det otjänliga i att söka bestämma upphovsrättsförtjänta personer genom att omtala dem med kategoribeteckningar.

---

1) Karakteristika för programtypen omtalas nedan s. 332 f.
2) Se vidare nedan s. 335 ff.

Ett av förevarande kapitels huvudsyften är emellertid att belysa riktigheten av nyssnämnda påstående med utgångspunkt i en utvald personkategori av typisk TV-extraktion. Ett annat är att illustrera hur insatser, med resultat som utifrån verkskriterierna kan föranleda upphovsrättsligt skydd och prägla hela programinnehållet, kan företagas av en given person utan att litterära eller konstnärliga arbetsinsatser i konventionell mening (t.ex. utformning av en dramatisk handling) behöver förekomma. Att insatserna till dels kan bestås av andra än den person som kallas programproducent är därvid en sekundär faktor. Valet av just reportage och featureprogram som huvudsakliga utgångspunkter beror vad gäller den förra programtypen på att reportage, såsom framgått i denna avdelning kap. 1, diskriminerats i relation till spelfilm i uttalanden om film. Uttalandena har med tiden blivit allt mindre kategoriska, och det synes vara skäl att söka åstadkomma en precisering. Featureprogram omtalas endast i korthet. Att de överhuvud nu upptages till behandling beror till dels på att programtypen utgör något för TV karakteristiskt, för vilket programproducenten normalt spelar en framträdande roll bland dem som medverkar till programinnehållet. Till dels beror omtalandet av features även på att sådana program brukar anses särskilt typiskt "TV-konstnärliga". Det för dem karakteristiska kan alltså ses som ett underlag i sak för verkskriteriet "konstnärligt". Som exempel därpå har features förtjänsten att kräva en mindre komplicerad beskrivning än TV:s "konstnärliga" paradnummer, TV-teatern. Det illustrerande värdet av en beskrivning av den sistnämnda programtypen motiverar icke att den beredes utrymme här.[3] För programproducentens del tillkommer vid TV-teater vanligen bl.a. samarbete med den eller dem som svarar för regin (iscensättningen — mis-en-scène och personinstruktion — samt den del av scenarioarbetet som icke utföres av programproducenten själv). För programproducenten kan featureprogram också ge egna regiuppgifter. Den för TV rättsligt sett icke så speciella motivregiproblematiken upptages emellertid för sig i nästa kapitel.

3) Om TV-teater, se Taylor.

V.5.1

Allmänt om programproducentens skapande verksamhet

Förutsättningarna för att anse att programproducenten bör hänföras till dem som utför en nyskapande insats av upphovsrättslig relevans varierar med de skilda programformer till vilka han medverkar. Det är vidare skillnad mellan producentens insatser vid sådana program där det finns tillfälle till detaljplanering av utsändningen på förhand eller till redigering av en upptagning på film eller band i efterhand och andra program, där de av hans insatser som kan bedömas vara konstnärligt betydelsefulla huvudsakligen blir i det närmaste samtidiga med det verklighetsförlopp som skildras i programinnehållet. I det förstnämnda fallet liknar hans arbete det som utföres av kinofilm- och teaterregissörer. I det senare är förhållandena ofta särpräglade för just TV. Det kan emellertid ifrågasättas om skillnaden i någon nämnvärd mån hänför sig till karaktären av de insatser som med vedertaget upphovsrättsligt synsätt kan ifrågasättas resultera i konstnärliga arbetsprodukter. Vid ett givet arbetsresultat måste det uppenbarligen för frågan om det ägt rum en upphovsrättsligt sett nyskapande insats vara betydelselöst, om den skett under förberedelse av programmet och sedan endast verkställts, om den tillkommit på ingivelse vid själva utsändningstillfället eller om en band- eller filmupptagning redigerats i efterhand.[4]

Det är i omsättningen av ett litterärt underlag, manus etc., eller av en given verklighet till programinnehåll som programproducenten typiskt sett utför den insats som kan ge ett upphovsrättsligt beaktansvärt resultat.[5]

4) Se Stasheff & Bretz s. 249, om programproducentens roll för kameraarbetet.
5) Se Fromm i GRUR 1962 s. 564.

V.5.2

Reportage och andra programtyper med syfte att förmedla verklighetsförlopp

En live-utsändning i form av ett reportage, t.ex. från en flygolycka, en mellanakt vid en teaterpremiär eller ett nationellt högtidsfirande, utgör i många fall till sin visuella del resultatet av en enkel registrering av ett händelseförlopp. Men programformen bereder icke desto mindre i allmänhet tillfälle för programproducenten att bestyra både inspelning och redigering på sådant sätt att reportaget kommer att bli något annat än ren återgivning.[6]

Eftersom i regel reportagets ljudelement utgöres av en eller flera reportrars kommentarer till det som synes eller höres, och eftersom det som i övrigt höres regelmässigt önskas så direkt återgivet som möjligt, är det, om man bortser från möjligheten av förhandsplanerade musikinskott etc., i regel förutsättningarna för ett visuellt skapande som är aktuella för producenten vid denna programform.

För inspelningen är kameraplaceringen och kamerornas rörelsemöjligheter avgörande, liksom de direktiv som producenten ger under inspelningens gång till kameramännen, t.ex. att panorera (objektivrörelse horisontellt) eller tilta (objektivrörelse vertikalt) med kameran, att använda annan lins, att förbereda sig för en senare bildsekvens på visst sätt, t.ex. genom att förbereda en annan kameravinkel, under det att en annan kamera "går ut" el.dyl.

Redigeringen åstadkommer producenten vid live-utsändning genom att välja en viss kameras bild bland det bildmaterial som de olika kamerorna i varje ögonblick förser honom med. I vissa sammanhang kan han även låta flera kamerors bild överlappa varandra (superimposure), för att uppnå en speciell effekt. För sammanställning av bildsekvenserna har han att välja mellan olika metoder, såsom övertoning (dissolve), upp- och nedtoning (fade), tvära klipp (cross-cuts) etc., vilka alla kan ge olika karaktär åt utsändningsinnehållet. Även om det alltså är ett händelseförlopp som producenten icke kan påverka, som är föremål för utsändning, och därigenom handlingsramen för utsändningen kan förefalla snäv, så kan producentens förmåga att förhands-

6) Ulrichsen, Andersen & Rasmussen s. 99 ff.

bestämma aspekter på det som sker, hans val av bild och det varierande sätt på vilka de valda elementen sammanställes i utsändningsinnehållet, resultera i något upphovsrättsligt skyddsvärt som avhänger av programproducentens konstnärliga skapande, så att han skall anses som upphovsman.

Om reportagefilmer har man stundom generellt velat göra gällande att de endast utgör ett direkt okvalificerat återgivande av ett händelseförlopp el.dyl.[7] Av betydelse för ett sådant synsätt har helt säkert varit både det sätt på vilket reportagefilm förut tillkom och den lydelse som art. 14 andra st. BK hade enligt Berlintexten, vilken ordagrant lades till grund för den först 1965 upphävda tyska KUG § 15 a (från 1910). Som skyddsgrundande ansågs där att filmen "wegen der Anordnung des Bühnenvorganges oder der Verbindung der dargestellten Begebenheiten" framstår som en "eigentümliche Schöpfung".[8]

I engelsk rätt skyddas endast dramatisk film i full utsträckning.[9]

Den italienska lagen av år 1941 skyddar icke med upphovsrätt dokumentärfilm eller aktualitetsfilm av typ "semplice documentazione" (art. 2 sjätte st.).

Då uttrycklig lag saknas måste emellertid de allmänna kriterierna för upphovsrättsligt skydd anses resa hinder mot att a priori utesluta en viss kategori av filmer, som endast bestämmes med hänsyn till vad som gjorts till föremål för upptagning.[10] Det är alls icke en självklar parallell mellan foto och film av detta slag som rent återgivande media. Att det kan vara en gradskillnad i komplexitet vad gäller personliga insatser mellan ett dramatiskt program och ett dokumentärprogram gör heller icke att gränsen för skyddsvärdighet bör dragas dem emellan. Att fotorätten regleras i en särskild lag kan heller icke få utgöra ett argument för att i mindre mån ge upphovsrättsligt skydd än om även foto reglerats av upphovsrätt.[11] Den särskilda regleringen av foto har

---

7) Sakk. 1914 s. 73; Berthold & Hartlieb s. 21; Plaisant, Juris-Classeur fasc. 16 (11, 1963) n. 11. Vad beträffar upphovsrätten till verk som återgives i film- eller live-TV-reportage, se 21 § URL med motiv, SOU 1956 : 25 s. 234 ff. och KProp 17/1960 s. 142 ff.

8) Av bestämningarna lade Ulmer s. 135, liksom Berthold & Hartlieb s. 4, för vad de betecknade som gällande rätt, all vikt vid "eigentümliche Schöpfung".

9) Se ovan s. 181 ff.

10) Jfr dock Eberstein, III s. 225.

11) Jfr till dessa uppfattningar Greco s. 13 f. med hänvisningar.

knappast tillkommit för att som något av sina främsta syften avse film.[12]

Ulmer, som ansåg att filmer över dagshändelser i regel saknade "das kompositorische Element" uttryckte dock att ett skyddsvärt filmverk kunde föreligga, om man från ett idrottsevenemang gjort upptagningar på "einer Reihe von Bildstreifen" och genom "schöpferischer Sichtung und Auswahl" skapat ett enhetligt helt.[13]

Då reportage- (dokumentär-)filmen diskvalificeras som kategori, synes det bero på att man icke lagt vikt vid att filmen ej förmedlar en helhetsbild av alla element i det händelseförlopp som varit föremål för upptagning, eller i just de moment av förloppet som den som fäller omdömet skulle ha iakttagit, om han närvarit vid händelsen.[14] Såväl vid reportagefilm som vid direktreportage för TV arrangeras de tekniska resurserna inför inspelningen. Vidare lämnar programproducenten anvisningar till kameramän, ljud- och ljustekniker under inspelningens lopp. Därigenom bestämmes bildinnehåll och bildkomposition i val mellan mängder av alternativ, som icke endast är av olika värde med hänsyn till deras förmåga att rättvisande återge vad som sker.

I bildsammanställningen, bildmontaget, redigeringen, skiljer sig film och live-TV ibland åt på ett sätt som kan tänkas påverka bedömningen av de upphovsrättsligt relevanta egenskaperna hos reportaget. Om filmen icke behöver visas strax efter framkallning, utan tid finnes för redigering av filmremsan, så behöver icke — typiskt sett — någon skillnad uppstå, men om endast kort tid står till buds för redigeringsarbetet, vilket lätt blir fallet vid reportage som avser dagsaktualiteter, är det möjligt att ett reportage i live-TV av samma händelse från synpunkten av konstnärligt skapande kan förtjäna upphovsrättsligt skydd bättre än den oredigerade filmen. Det händelseförlopp som TV-åskådaren iakttar kan nämligen då vara i större mån ett resultat av nyskapande insatser än det som reportagefilmen återger.

Ibland sker skapandet genom bildbestämmande åtgärder i samma ögonblick som händelserna utspelar sig i verkligheten. I andra fall är utsändningsinnehållet resultatet av vad producenten förutsett bör in-

12) Jfr SOU 1956 : 25 s. 169 ff. och 468 ff.
13) Ulmer s. 135.
14) Jfr Schmidt di Simonis uttalande s. 101, "Das Fernsehen kann niemals die Wirklichkeit selbst sichtbar werden lassen, es vermag nur Wirklichkeitsbilder zu übermitteln" samt Pugiliese s. 202 f., om reportage som "interprétation".

träffa och bedömt vara värt att förmedla på visst sätt. Förutseendet kan ibland konstateras ur det totala programinnehållet som en helhetssyn på det skildrade, vilket väl med upphovsrättslig terminologi kan sägas bilda bakgrund till omdömet att det har "personlighetsprägel". Visserligen begränsas val- och kombinationsmöjligheterna av själva det skildrade händelseförloppet, men däri skiljer sig icke den nu diskuterade formen av skapande från andra litterära och konstnärliga former.[15]

Vad som här sagts om live-utsändning av vad som typiskt sett brukar hänföras till reportage kan med fog sägas gälla också om andra programinnehåll, där tilldragelserna icke tillrättalagts just för utsändningsändamål.[16]

Emellertid gäller naturligtvis att programproducentens möjligheter att verka konstnärligt bestämmande på programmet inskränkes i den mån andra på förhand, vid programplanering eller eljest, bestämmer över programinnehållet och dess utformning. Ibland är producentens valsituationer i det närmaste uteslutna eller så inskränkta genom bestämningar av vad programmet skall visa, att han saknar möjlighet till en skapande insats av det slag som här omtalats. Flera författare har anfört att programinnehållet i en TV-utsändning av vad som tilldrager sig på en teaterscen, t.ex. ett skådespel, en räcka varieténummer etc., är av detta icke konstnärliga slag.[17] Det förefaller dock alls icke uteslutet att det även vid en sådan utsändning kan finnas utrymme för skyddsvärdighet, orsakad av producents skapande verksamhet.[18] Men om det är en förutsättning för programinnehållet att det skall låta TV-åskådaren få det intryck av föreställningen som han skulle ha fått (med eller utan användning av teaterkikare) från en eller ett par,

---

15) Jfr Ulrichsen, Andersen & Rasmussen s. 102 ff.
16) Unsgaard & Ivre s. 47, säger därom träffande att "Stoffet har inte kommit till TV. Det är TV som har kommit till stoffet."
17) Se t.ex. Ulmer s. 136. Jfr Arnheims uttalande från år 1935 att "Television is a relative of motorcar and airplain, it is a means of cultural transportation. To be sure, it is a mere instrument of transmission, which does not offer new means for the artistic interpretation of reality — as radio and film did.", s. 194.
18) Se Wangermée s. 28: "A la télévision aussi, la transmission d'une oeuvre théatrale peut n'être qu'un reportage; mais il suffit que les acteurs soient invités à emprunter un autre ton, plus direct, plus simple; il suffit que la caméra se mette à isoler des détails, à fouiller les visages et une dimension nouvelle est créee qui nous fait sortir du théatre et par la vertu du proximisme authentifie la télévision. Et bien sûr, ce n'est qu'un point de départ, un minimum."

tre platser i salongen och eventuellt någon bland kulisserna, så torde omständigheterna vara klart otillräckliga.[19] Det upphovsrättsligt avgörande behöver emellertid icke ha med just kameraarbetet att göra utan kan ligga i t.ex. ljuseffekter.[20]

Programproducenten kan naturligtvis i än högre grad sätta sin prägel på reportage och övriga här omtalade program, om de — i det skick i vilket de kunde ha utsänts direkt eller obearbetat — först upptages på videoband eller film och han därefter utför ytterligare skapande verksamhet av tidigare berört slag vid klippning och redigering av bandet. Såväl vid förhandsplaneringen som i själva den situation då producenten står inför uppgiften att välja utgående bild kan kameramannens verksamhet vara av konstnärlig betydelse. Även TV-reportern kan verka bestämmande på bilddelen. Det är oftast nödvändigt att det mellan programproducent, kameraman och reporter sker en ömsesidig anpassning, som även bör kunna påverka programinnehållets upphovsrättsliga bedömning.[21]

V.5.3

Featureprogram

Programtypen är icke lätt att definiera. Den rymmer enligt allmänt språkbruk tämligen artskilda företeelser. I regel innebär TV-features att man tar upp ett ämne till behandling i TV-program, varvid man använder sig av flera slags framställningsfaktorer och icke inskränker sig till t.ex. ett föredrag, en bildsekvens etc. AK beskriver radiofeatures med orden "sådana mer genomarbetade program, som delvis äro författade just för utsändning men delvis bestå av litterära och musikaliska inslag, hämtade från olika håll" (s. 70). Det är karakteristiskt för dessa program att programinnehållet i någon mån består av förberedda moment, som tillrättalägges för att infogas däri. Mo-

19) Jfr Streicher s. 35 not 88 och Renauld s. 173.
20) . . . " on radio, a quartet is a blend of four voices, whereas on television a quartet is a group of four personable people, in some sort of a costume, before a suitable backdrop, engaged in some appropriate action or routine. The least the TV director does is use striking lighting effects which reflects the mood of the music being sung", Stasheff & Bretz s. 9.
21) Jfr Toksvig s. 34.

mentens art och omfattning kan emellertid variera betydligt. Förberedelserna kan således inskränka sig till att man väljer ut filmavsnitt eller bilder av föremål och händelser för att illustrera på förhand bestämda frågor i en intervju. Som ytterligare exempel på denna programform kan nämnas ett biografiskt program över en avliden författare med uppläsningar ur hans verk, visning av hans hem och dess omgivningar, samtal med anhöriga, musik som han tyckt om etc.[22]

Även vid program av detta slag finnes rikt utrymme för väljande och komponerande uppgifter. Men de är åtminstone delvis av annan karaktär än som tidigare omtalats. Här gäller valet även tilldragelsemomenten. Det finns kanske ingen given handling, utan uppgifterna är att tillskapa, söka upp eller provocera handlingar till ett programinnehåll inom ämnets ram. Reglerna för samspelet mellan bild och ljud är ofta icke längre givna i samma utsträckning som då TV skildrar en händelse i ett reportage. Växlingar mellan stillbilder och filmade eller direktsända rörelsemoment, mellan studiolokaler och andra platser, infogande av kartor, konstverk, ljus- och ljudeffekter, allt ger producenten ett stort spelrum för väljande och sammanställande verksamhet. Ju mer i detalj som inspelningen av programmet blivit förberedd desto mer inbördes beroende, litterärt eller konstnärligt, kan delarna av programmet te sig i förhållande till varandra.[23]

I somliga avsnitt av featureprogram blir producentens skapande uppgifter ofta desamma som i reportaget. I andra kan han ha regisserat motivfakta och därvid gjort insatser av ändrande eller bearbetande natur i verk och bearbetningar bland dessa. Upphovsrättsligt måste hans arbetsresultat sålunda bedömas under hänsynstagande till de rikliga möjligheter till olikartad inverkan på programinnehållet som programformen erbjuder. I vad effekten är av motivregikaraktär skall den beröras i nästa kapitel.

Även för featureprogram gäller att andra än programproducenten kan verka bestämmande för den konstnärliga utformning av programmet som ovan tillskrivits programproducenten. Scenariot, som vid featureprogram icke sällan är mycket detaljerat, kan sålunda i väsentlig mån vara resultatet av annans arbete. Programavsnitt kan ha

---

22) Se angående TV-featureprogrammets egenskaper "Film, Rundfunk, Fernsehen" s. 221.
23) Lund s. 269, omtalar radio- och TV-features som självständigt skyddsvärda verk.

regisserats av annan, så att producentens handlingsfrihet inskränkts. Kameramännen kan ha deltagit i förberedelserna och åstadkommit egna resultat, som kan bedömas vara konstnärliga etc.

V.5.4
Sammanfattning

Sammanfattningsvis kan om de i detta kapitel avhandlade programtyperna anmärkas att deras programinnehåll alltefter de faktiska förhållandena väl kan uppfylla de allmänna verkskriterierna. In casu är det endast en gradfråga vad som skall krävas. Featureprogrammens särart ligger främst i elementet av sammanställning kring ett tema. Denna sammanställning kan utgöra det skyddsvärda i programmet. I den mån sammanställningen avser verk eller delar av verk kan den efter omständigheterna komma att vara i sak jämförbar med samlingsverk enligt 5 § URL.[24] Även oberoende av sådana förhållanden bör dock sammanställningen av programinnehåll av detta slag kunna vara skyddsvärd och motivera upphovsmannaskap för den som utfört den, d.v.s. normalt programproducenten eller denne i samråd med annan. För de övriga här behandlade programmen synes den upphovsrättsliga verksbedömningen[25] normalt icke böra resultera i att programinnehållet fråntänkes skydd. De insatser som ligger bakom är regelmässigt icke av blott teknisk eller rutinmässig karaktär och resultatet bör med hänsyn till de ringa krav på "verkshöjd" som tillämpas på andra områden[26] icke typiskt sett anses hänförligt till de oskyddade eller blott fotorättsligt skyddade alstren. Inga praktiskt grundade skäl synes tala för restriktivitet just vid programinnehåll, där den skapande insatsen utgått från ett verklighetsförlopp. Med vad som nu sagts har också ställning tagits till vissa av de egenskaper i programinnehåll som kan motivera upphovsrätt för filmregissörer i allmänhet. De egenskaper som icke har berörts, och som kan tänkas resultera av programproducentens insatser, är främst de som härrör från verksamhet som, utan att avse redigering av vad som inspelats, omsätter

24) Om den rättsliga jämförbarheten, se nedan s. 365 ff.
25) Se ovan sammanfattningen s. 102 ff.
26) Se Ljungman i Festskrift för Arnholm s. 186 ff.

ett litterärt eller konstnärligt verk i inspelningsfakta för film i allmänhet eller för TV-program. Sådana egenskaper skall emellertid, i vad de avser motivregi, såsom redan antytts behandlas i nästföljande kapitel.

Kap. 6

V.6

Regi av motivfakta. Upphovsrätt alternativt utövande konstnärers rätt för skådespelare och andra artister samt teknisk personal

V.6.1

Allmänt om motivregi samt insatser av skådespelare och andra artister ävensom av teknisk personal

I föregående kapitel har en uppdelning gjorts mellan å ena sidan motivregi och å andra sidan uppgifter av annat slag, som kan ankomma på en programproducent och vilka kan tänkas förläna honom upphovsrätt. Motivregi, vilken utnyttjas i film och TV, kan emellertid ha olika syftning och i beroende därav ge skilda underlag för upphovsrättslig bedömning.

Sådan regi av motivfakta som innefattar medvetenhet om att regin företages för ett programinnehåll och som alltså är inriktad på film- och TV-mediernas konstnärliga möjligheter utföres normalt såsom ett framåt syftande led i en kedja av arbetsuppgifter med programinnehållet såsom slutmål. Regi av detta slag är således inriktad på efterföljande redigering etc. och redovisas såsom arbetsresultat först i scenario eller i den redigerade produkten.

Annan regi sker icke särskilt för kameror utan för åskådare — åhörare (ev. mikrofoner) och präglas av var de befinner sig. I dessa fall

kan stundom filmning eller TV-utsändning tillkomma, utan att regin påverkas därav.

Motivregi för just film och TV kan — oavsett dess nu berörda syftning — avse ett redan existerande verk; regin utformar då detta för det slags framställning, den konstart, som medierna kan förmedla. Men motivregi för film och TV kan även sakna anknytning till redan existerande verk. Också dessa olikheter ger underlag för särskilda upphovsrättsliga överväganden.

Om regin icke avser något förutexisterande verk och syftar till att utgöra ett bidrag till programinnehåll kan regissören böra få en ursprunglig upphovsrätt, såsom upphovsman eller såsom en av upphovsmännen, till ett film- eller TV-verk på grundval av motivregin såsom ett led i gestaltningen av programinnehållet; detta försåvitt icke motivfakta i hans regi kan sägas utgöra ett förutexisterande konstnärligt (ev. sceniskt) verk.

Om åter regin — vilket är vanligare — avser förutexisterande verk kan regissören vara bearbetare därav och berättigad med avseende på programinnehållet såsom bearbetningsverk.[1] Bearbetare kan han eventuellt vara jämte andra, vilka själva eller gemensamt med honom åstadkommit t.ex. koreografi, ljussättning och ljud.

Regissören kan emellertid även ifrågasättas ha framfört ett verk i den mening som gör honom till utövande konstnär enligt 45 § URL.[2] AK ansåg den person vara utövande konstnär som "tolkar och levandegör verket"[3] och kommittén angav regissör vara att hänföra till begreppet utövande konstnär i vidaste mening; bestämmelserna till skydd för utövande konstnärer sades dock enligt "sakens natur" icke utesluta upphovsrättsligt skydd för regiarbete.[4]

Om regissörens insatser med ett programinnehålls motivregi, vanligen hans omsättande av förutexisterande verk i underlaget för urval av inspelningsfakta, icke skyddas upphovsrättsligt, synes möjligheterna till upphovsrätt för dem som skapat vad som eljest, såsom från objektssynpunkt upphovsrättsligt relevant, först kommer till uttryck i pro-

1) Möjligheten av skydd för regin såsom regiverk, ett eget verk, och ej blott såsom bearbetningsverk, trots att regin avser ett förutexisterande verk, diskuteras nedan s. 345 ff.
2) Jfr ovan s. 210 betr. tysk rätt.
3) Se ovan s. 115 f.
4) S. 134 och 383.

graminnehållet vara mindre än de annars skulle vara. Det torde nämligen vara *tillsammans med* motivregin, och såsom bidrag till det eventuellt skyddsvärda i denna, som sådana insatser beträffande motivfakta som t.ex. ljussättning och koreografi (som ej är sådan att den utgör ett förutexisterande koreografiskt verk) kan tänkas få upphovsrättslig relevans, i den mån insatserna icke syftat till urval och sammanställning av inspelningsfakta.

För bestämning av vilka som kan vara upphovsmän till programinnehåll är det av vikt att söka klargöra under vilka förutsättningar den som utför motivregi får upphovsrätt, eller eventuellt ej får upphovsrätt men väl sådan rätt som avses i 45 och 47 §§ URL. I de fall då han får upphovsrätt avgör hans insatsers beroende av eventuella förutexisterande verk såsom underlag huruvida hans upphovsrätt är självständig eller beroende av originalverkens upphovsmäns rätt. Om han ej får upphovsrätt måste hans prestation avse förutexisterande verk för att han skall få rätt såsom utövande konstnär. Ett av förutexisterande verk oberoende programinnehåll kan knappast tänkas bli upphovsrättsligt skyddat, utan att bedömningen, åtminstone i vissa hänseenden, måste bero av de insatser som avsett motivregi, i fall där sådan förekommit.[5]

De argument som i den juridiska diskussionen rör iscensättning synes kunna direkt överföras på sådan motivregi som grundar sig på förutexisterande litterära verk, låt vara att det scenario som utarbetas för film eller TV i vad det avser motivregi är inriktat på att tjäna till ledning för en omsättning av det litterära verket till vad som lämpar sig som programinnehåll. Motivfakta kan i hög grad påverkas härav i konkreta fall, så att de, tagna för sig, avviker avsevärt från vad som skulle framträda i en iscensättning för sceniskt framförande av det litterära underlaget. Detta gäller vare sig det som gestaltas utgör ett skådespel, en opera eller blott ett skyddsvärt händelseförlopp ur ett litterärt alster utan scenisk syftning. Motivregi avseende förutexisterande konstnärliga verk kan t.ex. ta form av scenografi och instruktion till artister och ljussättare för en tablå, som i sig bör kunna utgöra ett

5) Om motivregin skall anses utgöra ett eget konstnärligt (sceniskt) verk — jfr ovan s. 71 not 111 angående det danska rättsfallet DD 1926 s. 1003 — eller om dess upphovsman skall ingå bland upphovsmännen till film- eller TV-verket är en fråga för sig. Principerna för att avgöra den diskuteras nedan s. 368 ff.

konstnärligt verk med resultaten av artisternas insatser såsom komponenter.[6]

Fortsättningsvis kommer i detta kapitel att — om annat ej angives — endast behandlas sådan motivregi som grundar sig på litterära verk. I kapitlet eftersträvas beträffande motivregi blott en presentation med anknytning till den upphovsrättsliga iscensättningsproblematiken av de utgångspunkter som står till buds för att avgöra, om skyddet för motivregi skall vara upphovsrättsligt eller bestämmas av reglerna i 5 kap. URL om utövande konstnärers rätt. Framställningen syftar icke till att redovisa alla de argument som anförts i det tämligen rikliga nordiska materialet om rättsligt skydd för iscensättning. Det skulle spränga ramen för framställningen.

Frågan huruvida skådespelare och andra artister kan erhålla upphovsrätt, och ej blott rätt enligt 5 kap. URL, är såtillvida besläktad med problematiken om skydd för motivregi som också artisternas insatser avser gestaltningen av motivfakta. Detsamma skulle kunna sägas gälla dem som utför insatser med de tekniska resurser vilka kräves för att åstadkomma ett programinnehåll. Såväl artisterna som sådan teknisk personal kan inverka på det upphovsrättsligt skyddsvärda i programinnehållet. Även teknikerna skulle — åtminstone i någon mening av ordet "framföra" — kunna sägas framföra det eller de verk som innehålles i TV-program. Såsom omtalats ovan, s. 115 f., skall emellertid teknisk personal icke betraktas som utövande konstnärer i lagens mening. Teknisk personal kommer därför icke vidare att behandlas i detta kapitel. Artisternas rättsställning behandlas innan motivregi upptages till närmare diskussion.

V.6.2
Artistens upphovsrätt

Syftet med utövande konstnärers ensamrätt i dess utformning i 45 § URL kan sägas främst vara att de som framför verk själva skall kunna bestämma *dels* över om deras framförande skall nå en större krets av åhörare eller åskådare än den som är närvarande vid framförandet

6) Beträffande tysk rätt, se v. Gamm s. 176 f. med hänvisningar.

och *dels* över om detta skall möjliggöras medelst mångfaldigande av anordningar för återgivning av deras framföranden.[7] Det må vidare kunna förhålla sig så att skådespelare och andra artister icke behöver skydd i form av upphovsrätt mot att den insats som de gör s.a.s. med sin person, t.ex. i framförande av en roll i en TV-pjäs, plagieras av annan, eftersom insatsen i denna mening endast kan kopieras eller härmas, men eljest ej eftergöras.[8] Intresset av ett upphovsrättsligt skydd kan emellertid beröra de konstnärliga egenskaper i uppförandet eller framförandet av ett verk som beror av artistens insatser, men som icke är av denna omedelbart till personen anknutna karaktär. Med Lögdberg[9] kan sålunda ifrågasättas, om icke den särskilda uppfattning av det uppförda verket, varåt artister kan ge uttryck, bör kunna skyddas upphovsrättsligt på grund av att de, eventuellt gemensamt och med den som utför motivregi, kan anses vara bearbetare av det uppförda verket. De skulle också kunna tänkas bidraga med sina rollgestaltningar till ett, genom dem och motivregi självständigt skyddsvärt, konstnärligt verk.[10] De egenskaper som artisternas insatser av detta slag tillfört skådespelet kan — i sitt sammanhang — tänkas vara av betydelse i en upphovsrättslig jämförelse.[11] Artisterna kan därmed tyckas böra givas upphovsrätt, i den mån insatsernas karaktär ej betingats av t.ex. regissörens anvisningar.

Emellertid synes avgörande skäl finnas för att en sådan rätt för artister endast bör kunna göras gällande beträffande insatser av annan karaktär än sådan som kommer till uttryck i deras person och dess framträdande vid framförande av verk[12] (minspel, betoningar av uttryck, åtbörder etc.). Sålunda uttalades i motiven till URL att utövande konstnärers rätt "icke bör tillgodoses inom den egentliga upphovsmannarättens ram utan regleras i särskild ordning".[13]

Av de personkategorier som omtalas i motiven till den för utövande konstnärer förekommande regleringen i 5 kap. URL är det endast

---

7) Se KProp 17/1960 s. 234.
8) Jfr ovan s. 111.
9) Se ovan s. 286.
10) Upphovsrätt för utövande konstnärer diskuteras utförligt av Troller med rikliga hänvisningar till litteratur på området, se I s. 500 ff.; jfr även Ljungman i Ophavsretlige perspektiver s. 110 ff.
11) Jfr ovan s. 314 ff.
12) Jfr Weincke i NIR 1962 s. 265.
13) SOU 1956:25 s. 134; jfr referat ovan s. 291 f. Se även DaMot II sp. 2695.

regissörer, som säges kunna komma ifråga både för upphovsrätt och utövande konstnärers rätt.[14]

I princip öppnas dock här en väg för artister att få upphovsrätt för insatser av regikaraktär.[15] Det är — som tidigare berörts — icke personkategorins beteckning, utan vad personerna gör, som är upphovsrättsligt relevant.

Vid film- och TV-verk i vilka en artist ej framför något förutexisterande verk eller annat verk än just film- eller TV-verket, uppkommer frågan, om hans prestation utgör ett framförande i URL:s mening. Lund har hävdat att det icke vore fallet, eftersom artisten då "ikke beskaeftiger sig med eksisterende vaerker", och enär det vore praktiskt omöjligt för en utövande konstnär att framföra ett filmverk.[16] Lund anknyter sin slutsats till att man icke velat utsträcka skyddet längre än till vissa personkategorier; angivna prestationer för film skulle ej på ett naturligt sätt falla in under begreppet "udøvende kunst". Enligt min mening har problemet icke samband med det måhända av subjektets kvalifikation som "utövande konstnär" beroende uttrycket "utövande konst" utan endast med tolkningen av uttrycket "framförande av verk". AK har, utan inskränkning till fall då framförande på film avser förutexisterande verk, såsom skäl för skydd enligt 5 kap. URL, uttalat att "en filmskådespelare bör kunna motsätta sig, att av honom för en viss film inspelade scener kopieras på andra filmer".[17] I motsats mot vad Lund förefaller avse, anser jag sålunda, att det skulle strida mot det allmänna syftet med reglerna om utövande konstnärers rätt[18] att icke ge artister denna rätt för det framförande som sker i form av film- och TV-verk och som ej avser andra, förutexisterande verk.

---

14) SOU 1956 : 25 s. 134 f. och s. 379. KProp 17/1960 s. 76. Se även Trolle i UfR 1965 s. 249 f. om tänkbara konsekvenser av upphovsrätt för skådespelares prestation.
15) De kan även skyddas upphovsrättsligt för andra insatser, t.ex. såsom upphovsmän till mimiska eller koreografiska verk.
16) Lund s. 253; jfr betr. tysk rätt ovan s. 210 med not 59.
17) SOU 1956 : 25 s. 372.
18) Se ovan s. 338 f.

V.6.3

Motivregi

I denna avdelning kap. 1 (s. 293) har nämnts vad som bör anses vara den framför andra vägledande uppfattningen i lagmotiven för den upphovsrättsliga bedömningen av regi. Det nya som tillförts ett verk såsom resultat av personligt skapande regiinsatser skall sålunda enligt departementschefen ge bearbetares rätt, även om ej någon egentlig omarbetning skett av det verk som regin avser.[19] Redan AK hade ansett 4 § URL tillämplig på regi och "särskilt i fråga om regiinsatser vid filminspelning" (s. 134). Dess uttalanden om iscensättning av skådespel var emellertid hållna i en restriktivare ton och utsattes under remissförfarandet för kritik, vilken departementschefen fann vara "till en viss grad befogad". Han framhöll emellertid att ej vilken rutinmässig iscensättning som helst skulle avses med 4 §. Bland remissuttalandena må nämnas Sveriges Dramatikerförbunds påpekande, att den regi som förekommer, då en teaterföreställning sändes i TV, vore av särskilt slag; det krävdes en speciell bearbetning, som väsentligt kunde ändra pjäsens atmosfär.[20]

Referatrubriken till det enda svenska rättsfall som avgjorts av HD i vilket domstolen har tagit ställning till skydd för teaterregi, NJA 1943 s. 411, uttalar kategoriskt att "Regi och iscensättning av en operett utgör icke sådan bearbetning av verket att regissören därför äger författarrätt" . . . Rådhusrättens utslag, i vilket överrätterna icke gjorde någon ändring, innehåller likväl om den i målet aktuella regin och iscensättningen endast att "enär *denna*" (kurs. här) . . . "icke kan anses utgöra sådan bearbetning" . . . etc.[21]

Vad som i målet påstods utgöra bearbetning avsåg *dels* att librettot i viss mån ändrats *dels* anteckningar i en textbok om skådespelarnas ställningar och grupperingar o.dyl., som avvek från vad som framgick

19) KProp 17/1960 s. 76. Weinckes uttalande i NIR 1962 s. 263 not 6 att det kunde ifrågasättas, om icke departementschefen med kravet på något nytt, som resultat av personligt skapande insats, gått utanför området för 4 § och i stället vore inne på den allmänna regeln om verk i 1 §, synes sakna fog. Kravet torde, som tidigare påpekats, blott böra ses som ett skillnadskrav, som bestämmer förhållandet till det regisserade verket.
20) KProp 17/1960 s. 75.
21) Se Eberstein i SvJT 1952 s. 811 f. om fallet.

av den ursprungliga texten, där sparsamma regianvisningar förekom, samt *dels* att flera danser inlagts i handlingen. Ett utförligt scenario hade framställts i form av anteckningar och skisser, utförda av regissören. Avgörande vore dock att iscensättningen gjorts så påtaglig att den kunnat efterbildas vid operettens uppförande.

Att hämta någon vägledning av detta fall för dagens svenska förhållanden synes knappast vara möjligt.

Annorlunda kan det tänkas förhålla sig med ett avgörande av Danmarks Højesteret 5/4 1965, DD 1965 s. 394, vilket avsåg utsändning i TV av en akt av Pergolesis opera "La serva padrona" i iscensättning av Holger Boland och utan dennes medgivande.[22]

Operan hade förut uppförts på Det kgl. Teater, men uppförandet vid TV-inspelningen skedde i Tivolis koncertsal under medverkan av samma sångare, balettmästare, kapellmästare och pianist som vid teatern. Dess kostymer och rekvisita utnyttjades. Dekorationer begagnades ej och scenen avgränsades av några skärmar.

Boland hävdade att Danmarks Radio med sin utsändning gjort intrång i rätten till hans iscensättning av operan. Iscensättningen vore som helhet ett konstnärligt verk, vad avsåg "den indre opbygning og scenegangen". Boland framhöll att om "vaegten laegges på den indre opbygning i forestillingen, som helt eller delvis nedskrives, og som senere kommer til udtryk på scenen" 1 § DaURL vore tillämplig, men att, om "sceneinstruktion betragtes som en udbygning og bearbejdelse" av författarens verk, 4 § skulle användas.

Danmarks Radio hävdade att iscensättningen vore oskyddad. För skydd enligt 4 §, vilket vore det enda som kunde ifrågakomma, skulle krävas att Bolands insatser tillfört verket något absolut nytt och självständigt och att skyddsföremålet materialiserats, så att det ej behövde vara ovisst vad som vore skyddsföremål. Ytterligare anfördes bl.a. att operans karaktär medförde väsentliga begränsningar i regissörens möjligheter att öva inflytande på iscensättningen och att det på många punkter vore omöjligt att urskilja vad som var regissörens och vad som var de medverkande konstnärernas insats. Danmarks Radio åberopade också att en upphovsrätt för regi ("instruktion") skulle medföra att företaget "ikke i fremtiden turde opføre skuespil og lign. i radioen og fjernsynet uten at spørge en tidligere instruktør, og det ville kunne bevirke, at vaerket ikke ville blive opført".

I målet förekom åtskillig bevisning om sakförhållandena och om iscensättares arbete.

---

22) Se om domen Trolle i UfR 1965 s. 247 ff. Jfr ovan s. 52 not 45.

Højesterets dom var enhällig. Där anfördes att med hänsyn till att frågan om skydd för teaterregissörs verksamhet varit föremål för särskilt övervägande vid genomförandet av upphovsrättslagstiftningen och till den "saeregne karakter af en sceneinstruktørs kunstneriske arbejde og af hans arbejdsresultats fremtraedelsesform findes der kun at tilkomme en sceneinstruktør ophavsret efter lovens § 1 eller § 4, stk. 1, såfremt iscenesaettelsen som følge af en personligt skabende indsats fremtraeder som et vaerk af vaesentlig ny og saerpraeget karakter". Detta vore icke fallet med Bolands iscensättning.

Østre Landsret hade (2—1) funnit iscensättningen vara ett konstnärligt verk, omfattat av 1 § DaURL.

Fråga om skydd som för utövande konstnär uppkom ej till bedömning i målet.

De i domen till stöd för att vägra upphovsrätt åberopade danska lagmotiven synes visserligen vara präglade av en restriktiv inställning, men denna inställning behöver dock icke anses vara av det slag som departementschefens yttrande i propositionen till URL kan ha avsett att undanröja för svensk rätts del. I DaMot II[23] yttras sålunda:

Det vil dog formentlig ikke vaere rigtigt at anse en hvilken som helst iscenesaettelse for beskyttet efter § 4 stk. 1 eller § 1. Der er utvivlsomt en del iscenesaettelser, der ikke er forbundet med nogen nyskabende virksomhed, og sådanne iscenesaettelser bør ikke nyde beskyttelse. På den anden side kan man naeppe indskraenke beskyttelsen til at gaelde de tilfaelde, hvor instruktøren i forbindelse med sin iscenesaettelse foretager en egentlig omarbejdelse af scenevaerket.

For at et sceneinstruktør skal kunne opnå beskyttelse uden for bearbejdelsestilfaelde, må det antagelig kraeves, at han ved sin instruktion og hele tilrettelaeggelse af forestillingen har tilført vaerket noget absolut nyt og saerpraeget, der tydeligt remtraeder som resultat af hans personligt skabende indsats, således at f. eks. et andet teaters overtagelse af hans iscenesaettelse ville blive bedømt som et klart plagiat. Hvad der i så fald er beskyttelse imod, er formentlig normalt kun en benyttelse af den pågaeldende iscenesaettelses helhed. Såfremt der blot foreligger det, at en eller flere skuespillere på et teater eller i radioen udfører deres roller i overensstemmelse med en personinstruktion, de har modtaget ved en tidligere opsaetning af stykket, vil der i almindelighed naeppe kunne siges at foreligge en sådan benyttelse af den

23) Sp. 2696. Se även DaMot IV s. 3.

oprindelige iscenesaettelse, at instruktøren vil kunne gøre krav gaeldende.[24]

Vad som anföres i det först citerade stycket ur DaMot II utgör en delvis ordagrann motsvarighet till det uttalande som den svenske departementschefen riktade gentemot en alltför stor restriktivitet i svensk rätt.

I vad mån upphovsrätt skall förekomma för iscensättning är naturligtvis främst en rättspolitisk fråga om hur långt skyddet bör utsträckas. De allmänna kriterierna för skydd åt verk och åt bearbetning ger ett relativt stort spelrum för rättspolitiska överväganden. Mot en mycket restriktiv hållning bör dock kunna invändas att olikheterna i krav på "verkshöjd" för skilda slag av produkter väl icke — i den mån en jämförelse alls kan göras — bör tillåtas vara iögonenfallande, ens om arbetsresultatet framträder i en säregen form eller det konstnärliga arbetsresultatet självt är säreget.[25] Den upphovsrättsliga iscensättningsproblematiken förefaller emellertid även ge utrymme för några rättstekniskt grundade synpunkter, vilka kanske kan förtjäna beaktande för skyddsvärdighetsbestämningen.

Den icke ovanliga invändningen att för skydd för iscensättning denna skulle behöva materialiseras (fixeras) på visst sätt, t.ex. i bokform, i form av scenario etc. synes böra avvisas.[26] URL uppställer generellt icke några sådana krav för skydd. Svårigheten att skilja resultatet av en persons insatser från en annans eller från andras bör heller icke vara avgörande. Det upphovsrättsliga skyddet avser verk, och rätten bör tillkomma dem vilkas insatser uppfyller de ovan i 3 kap. angivna förutsättningarna. Att ändock sådana uppfattningar kan framföras som att ett utnyttjande av regissörens anteckningar — hans skriftliga mise-en-scène — skulle ha utgjort rättsintrång, men att icke en TV-utsänd-

---

24) Jfr härtill NoMot II s. 13 till 1 § NoURL: "Og ikke under noen omstendighet finner departementet grunn til å ta med her typer av åndsarbeid som bare under meget bestemte vilkår og rent unntaksvis kan oppfylle kravene till åndsverk, såsom tilfelle er med sceneinstruksjon" ... "I alminnelighet vil det formentlig vaere naturlig å regne sceneinstruktøren som utøvende kunstner." Om regissören i skrift nedtecknat sina instruktioner kunde skriften dock, om den vore "åndsverk", ofta skyddas som bearbetning.
25) Jfr domskälen i fallet "La serva padrona", ovan s. 343.
26) Se om sådant materialiseringskrav, förutom Danmarks Radios uppfattning i rättsfallet ovan, Weincke i NIR 1962 s. 264.

ning av iscensättningen i ett uppförande på scenen gör det[27] förefaller inkonsekvent. Mellan å ena sidan det upphovsrättsliga regiskapande som kommer till uttryck i en sådan litterär form som t.ex. ett scenario och å andra sidan det som på grundval därav framträder i motivfakta för en TV-inspelning finnes ingen ytterligare principiell skillnad än den mellan ord och bild och den är, såsom utvecklats i Avd. II kap. 1 (s. 94 ff.), icke upphovsrättsligt avgörande.

En s.a.s. begreppsteknisk aspekt, som kan ha haft betydelse för uppfattningen att regissör — åtminstone i vissa fall — borde erhålla utövande konstnärs rätt och ej upphovsrätt för iscensättning av skådespel, synes bero av att *det sceniska verket* framstår som en sammanbindande storhet för alla uppföranden, medan regissörens insats förutsättes bestå i att svara för *hur* det sceniska verket framträder i uppförandet. Uppförandet kan då lätt sägas utgöra regissörens *framförande* av verket.[28] Terminologiskt skulle på detta sätt ett verks framförande, vilket är det objekt som erfordras för utövande konstnärs rätt, kunna sägas vara för handen i varje iscensättning i uppförd form. Samma slags resonemang kan föras beträffande all motivregi som avser verk, oavsett om det är ett sceniskt verk som utgör underlag för regin eller ett annat verk. Ordalagen i URL:s regler om utövande konstnärers rätt kan på detta sätt sägas täcka all regi av verk.[29] Den som söker ett stöd i URL:s ordalydelse för att regissör skall anses som utövande konstnär och erhålla den rätt som tillkommer en sådan kan sålunda finna det med en för ändamålet avpassad formuleringsteknik beträffande de fakta som skall inordnas.

En sådan formuleringsteknik, med samma förankring i begreppet sceniskt verk, kan också göra tjänst åt en uppfattning att iscensättning ej skall kunna skyddas som bearbetning. Som exempel härpå kan nämnas Rothes yttrande att ett skådespel implicite har två former för sitt framträdande, den skriftliga och den sceniska, samt att det ej är bearbetning att "bringe værket på scenen" . . . "men så at sige at fuld-

---

27) Se Trolle om Danmarks Radios åsikt i UfR 1965 s. 248.
28) Jfr t.ex. Ott s. 28.
29) Jfr Trolle i UfR 1965 s. 250 och Rothe i TfR 1957 s. 207. Såväl Rothe, loc. cit., som Weincke i NIR 1962 s. 265 har givit uttryck åt att teaterregissör, åtminstone teoretiskt sett, icke kan anses som utövande konstnär, eftersom han icke med sin person framför (levandegör) ett verk. AK begagnade flerstädes i sina motiv ordet "framträdande", till synes utan att göra åtskillnad mellan framträdande och framförande. Se även ovan s. 340 med not 16.

byrde det". Den "tildigtning" till skådespelet som utgöres av den skriftliga mis-en-scènen och ev. även av en icke skriftlig "plan for scenegangen" bör enligt Rothe skyddas såsom särskilt verk.[30] Uppfattningen att iscensättningens egenskap av särskilt verk borde vara avgörande för upphovsrättsligt skydd framträder också hos domstolarna i fallet "La serva padrona". Såväl i de danska lagmotiven som i Højesterets domskäl anvisas emellertid möjlighet till skydd enligt 4 § 1 st. DaURL, som motsvarar 4 § 1 st. URL. Att iscensättning icke skulle kunna utgöra bearbetning av det sceniska verket förefaller därmed vederlagt i vad ankommer på dansk rätt. I de svenska lagmotiven behandlas frågan om iscensättning genomgående som en fråga om skydd för bearbetning i anslutning till 4 § eller för framförande i anslutning till reglerna om utövande konstnärers rätt.

Möjligheten att från ett programinnehåll plagiera vad som kan hänföras till motivregi utgör icke ett argument för upphovsrätt till programinnehåll på grundval av motivregi vilket har större styrka än motsvarande argument för upphovsrätt för iscensättning av skådespel utanför TV-gebitet. Just skyddet mot plagiering är det som därvid rättspolitiskt sett främst kan anses påkallat, utöver det skydd som kan nås genom reglerna om utövande konstnärers rätt.[31]

Den restriktivitet beträffande skydd för iscensättning som synes vara avsedd för svensk rätts del behöver emellertid icke leda till samma restriktivitet beträffande skydd för övrig motivregi. Om motivregin icke avser ett sceniskt verk, som kräver regi för att kunna komma till sin rätt i en av sina avsedda former, utan i stället — oberoende av en sådan bindning — resulterar i ett urval och en sammanställning av motivfakta till något som uppfyller de allmänna kriterierna för verk eller bearbetning av verk, så bör bedömningen kunna ske friare och skydd kunna givas frikostigare. Den risk för att hämma framförandefrekvensen för ett givet verk vilken ett generöst upphovsrättsligt skydd för iscensättning av sceniska verk sagts kunna innebära (ex. Danmarks Radio i fallet "La serva padrona") är normalt utan betydelse i sådana fall. Sådan av tidigare sceniskt verk oberoende motivregi såsom verk kan t.ex. tänkas avse sammanställning av viss dekor (scenografi) med

30) Rothe i TfR 1957 s. 214.
31) Se härom Weincke i NIR 1962 s. 265 f.

rekvisita och visst ljus och ljud för ett varieténummer.[32] Föreställningen bör på detta sätt kunna få upphovsrättsligt skydd, även om endast regiinsatserna skulle kunna ge grund för det. Skydd för den uppförda motivregin förefaller i sådana fall kunna vara väl så ägnad att tillgodose personligt nyskapande som t.ex. skyddet för koreografi kan vara.[33] Båda kan vila på nedtecknade anvisningar men de kommer till sin rätta uttrycksform först i framförande. Behovet av plagiatskydd kan vara påfallande stort. I programinnehåll kan regiinsatser, som avser motivfakta, kombineras med foto och redigerande insatser till en produkt, som utgör ett oberoende av förutexisterande verk skyddsvärt film- eller TV-verk. Motivregin kan därvid med övriga insatser utgöra ett sine qua non för det skyddsvärda i slutprodukten. För det bör, såsom framgått (ovan s. 314 ff.), endast krävas att motivregin har varit något mer än blott tekniskt eller mekaniskt betingad eller rutinmässig, att den förekommer i något som uppfyller det upphovsrättsliga självständighetskravet (ovan s. 54 ff.) för verk samt att den i verket avviker från vad som tidigare förekommit såsom motivregi däri.

32) Om den roll som härvid kan tillkomma scenografin, se Halas s. 10 och 187.
33) Om koreografi se SOU 1956 : 25 s. 72 och L[1]U 41/1960 s. 33.

Avd. VI

Förhållandet mellan tillskapare av programinnehåll samt dessas relationer till tredje man

Inledning

I ett programinnehåll i TV kan, såsom redan flerstädes framgått, insatser kombineras med varandra och överlagras varandra på de mest varierande sätt. Hela verksföreteelser, såsom dikter, konstverk och musikaliska kompositioner, sammanställes med andra sådana eller med delar av sådana. Fragment av texter, delar av bilder och korta avsnitt av musikaliska alster blandas med större partier och med varandra. Ett filmavsnitt som utnyttjas för programinnehållet kan i sig rymma resultaten av flera personers insatser, sammanfogade i avsnittet genom en eller flera personers bearbetning eller komplettering av vad andra gjort. Avsnittet kan utgöra bakgrunden i en scenbild, som utsändes. På scenen kan därvid förekomma t.ex. koreografiska inslag till musik, som tages delvis från filmen, delvis från andra upptagningar, eller som exekveras i personligt framförande (live), med insprängda akustiska effekter. En del av programinnehållet kan bero på insatser från en person eller från personer som alls icke medverkar i övriga delar. Delen kan emellertid vara möjlig att utnyttja för sig, oberoende av det övriga. Vissa insatser kan vara nyskapande, andra bearbetande. Åter andra kan vara förändrande eller kompletterande, utan att dessa förhållanden nödvändigtvis äger upphovsrättslig relevans. Andra insatser, exempelvis av ändrande typ kan otillbörligt påverka det litterära eller konstnärliga i den del av programinnehållet som insatsen berör. Denna inverkan kan gälla en del som endast någon av samtliga programinnehållets upphovsmän stått för, men som har stor betydelse för intrycket av programmet i dess helhet; upphovsmannen till denna del kan vara nöjd och övriga upphovsmän missnöjda.

Att fastställa vilka som i enskilda fall skall anses vara upphovsmän till ett programinnehåll är redan det — såsom torde ha framgått —

icke helt lätt, när fråga därom ställes på sin spets. Med Lyon-Caen[1] kan emellertid hävdas att de största svårigheterna möter den som eftersträvar

"l'établissement de rapports juridiques équitables entre tous ceux qui travaillent en équipe à sa confection: auteurs au sens classique, c'est-à-dire scénaristes, adapteurs, dialoguistes et compositeurs de musique; interprètes; enfin techniciens, tels que: preneurs de vues et de sons, monteurs; et au-dessus de tous, comme une sorte de chef d'orchestre: le réalisateur."

Skisseringen av ett antal situationer med flera inblandade upphovsmän till ett programinnehåll liksom omtalandet av nyssnämnda upphovsmannakategorier har gjorts endast för att inför det följande aktualisera hur varierat det sakliga och personella underlaget kan vara vid bestämning av rättsförhållandet mellan flera upphovsmän till ett programinnehåll.

Förhållandet mellan upphovsmännen till verk och övriga medarbetare (bearbetare, fotografer, utövande konstnärer) berör icke endast dem. Det inverkar också på utomståendes rättsställning, t.ex. i relationen dem emellan, sedan de träffat avtal med de ursprungliga innehavarna av upphovsrätt, de ursprungligt berättigade.

För utnyttjanden som rör programinnehållet och för avtal om sådana utnyttjanden är det sålunda betydelsefullt *dels* vilken rätt i förhållande till varandra som tillkommer de personer som gjort rättsgrundande insatser och *dels* vilka konstellationer av berättigade personer som framträder gentemot dem som önskar — helt eller delvis — utnyttja alstren i fråga, vare sig det gäller utnyttjanden av filmer, band eller andra företeelser i t.ex. visning eller uppspelning eller det är fråga om kopiering, bearbetning etc. I denna avdelning skall dessa förhållanden studeras i vad de beror av allmänna regler av främst upphovsrättslig karaktär. Fråga är hur förhållandet mellan de insatser som härrör från olika personer inverkar på regleringen av dessas inbördes förhållanden och vilken återverkan denna reglering får på förhållanden till tredjemän. Problemen är i sak ensartade för stora fält av litterärt och konstnärligt skapande. Deras behandling här motiveras ej minst av det intresse som knyter an till ett partiellt utnyttjande av materialet. Detta kan ske

1) I DdA 1959 s. 224.

dels genom utnyttjande av delar eller element av programinnehåll, oberoende av tillstånd från vissa av dem som bidragit till det med litterärt eller konstnärligt skapande, samt dels genom utnyttjande av vad som använts som underlag för programframställningen, såsom manus, scenario etc., vid annan produktion.

För en särskild reglering av upphovsrätten till filmverk i här berörda hänseenden ansågs, såsom antytts i tidigare sammanhang, tiden ännu icke vara mogen, då URL tillkom.[2] För att åstadkomma klarhet i avtalsförhållandena upptogs emellertid den redan studerade tolkningsregeln i 39 § URL.[3]

Liksom i tysk rätt bestämmes enligt URL det inbördes förhållandet mellan dem som har upphovsrätt till programinnehåll och deras förhållanden "utåt" delvis medelst regler, som grundar sig på särskilda objektsangivande uttryck. Icke *rätten till ett objekt* utan *objektet självt* framträder då som i första hand bestämmande för mellanhavandena mellan upphovsmännen och för deras förhållanden "utåt".

"Bearbetning" i 4 § och "samlingsverk" i 5 § är objektsangivande uttryck av antytt slag. Vidare regleras i 6 §, utan att lagen innehåller någon term för objektet, rätten till sådana verk med två eller flera upphovsmän, vilkas bidrag icke utgör självständiga verk. Samexistensen i ett programinnehåll av underlag för sådana grupperingar av upphovsmän kan komma till uttryck i att exempelvis i ett programavsnitt en svit bilder ur ett konstnärligt samlingsverk visas såsom ett led i ett featureprogram med en visningen ledsagande text. Denna kan utgöra en bearbetning av ett tidigare litterärt alster, och innehållet i det aktuella programavsnittet kan domineras av insatser, som icke kan särskiljas som verk, men vilka ger avsnittet en konstnärlig prägel, som kan te sig skyddsvärd. Denna kan i sin tur tänkas göra avsnittet till ett upphovsrättsligt skyddat verk enligt 6 §, i vad gäller resultatet av sistnämnda insatser.[4]

Den medelst 4—6 §§ URL åstadkomna ordningen är den ursprungligen, i och med resp. objekts tillkomst, gällande. Avtal upphovsmännen emellan och eftergift av upphovsrätt kan förändra förhållandena.

---

2) Se KProp 17/1960 s. 82 f.
3) Se ovan s. 302 ff.
4) Huruvida i detta fall det verkligen kan vara fråga om ett verk av det slag som särskilt avses i 6 § URL studeras nedan s. 368 ff.

För tredjemän anger dock lagens nu omtalade kategorier de hållpunkter mot vilka de på eget ansvar har att pröva påståenden om avvikande överenskommelser mellan upphovsmännen och deras rättsinnehavare. 7 och 39 §§ URL minskar härvid, på sätt närmare berörts i föregående Avd. (s. 302 ff.) den osäkerhet som övriga regler eljest skulle kunna innebära för dem som för programinnehåll eller ur programinnehåll utnyttjar upphovsrättsligt skyddade alster med flera berättigade.

De med 6 § åsyftade verken kommer här att kallas "6 §-verk". Upphovsmännen till ett sådant verk kommer att kallas "medupphovsmän". Termen skall emellertid — såsom redan tidigare skett i denna avhandling — begagnas i diskussion av även andra sakliga underlag än dem som vid en strikt tolkning omfattas av 6 §, men vid vilka gemensam upphovsrätt tillkommer upphovsmännen till det skyddsvärda. Ordet "samupphovsmän" skulle vara språkligt mer uttrycksfullt och dessutom anknutet till rättsverkan av gemensam upphovsrätt för medupphovsmännen.[5] "Samupphovsmän" saknar likväl hävd i språket och skulle leda till komplikationer vid referat av andra författares uttalanden om 6 § och om regler med samma syfte som 6 § att normera förhållandet, då flera är upphovsmän till ett verk. I sådana sammanhang är "medupphovsmän" den vanliga termen.

En problemkrets som tilldragit sig ett icke obetydligt intresse i den upphovsrättsliga doktrinen, men om vars praktiska betydelse det är svårt att i avsaknad av annat än spridda och merendels oprecisa uppgifter om verklighetsunderlag få någon bestämd uppfattning i detalj, är den som rör s.k. dubbelskapande.[6] I Avd. II kap. 1 har frågor därom av framställningstekniska skäl hänvisats till behandling i denna avdelning. Det upphovsrättsliga anspråksunderlaget är i dubbelskapandefall likadant för flera originalföreteelser, som härrör från skilda upphovsmän. Försåvitt det är förtjänt av skydd enligt allmänna kriterier är fråga således endast hur det problem skall lösas som orsakas av flera personers anspråk på ursprunglig rätt till *ett* verk. Frågor härom upptages till behandling nedan i kap. 4.

---

5) Jfr Rodhe § 14 vid not 9.

6) Vid samtal med jurister, anställda vid TV-företag i Sverige och Tyskland har dessa emellertid förklarat att dubbelskapandeproblemet icke saknade betydelse för TV. Det kunde aktualiseras såväl beträffande uppslag för hela program eller serier av program som för programelement, såsom dekor etc.

Kap. 1

VI.1

Enhetsverk

URL saknar särskilda regler om någon motsvarighet till sådan verkkombination som omtalas i § 9 VtURL.[1]

LittL innehöll i 6 § föreskrifter att, om skrift förbands med musikaliskt verk eller med teckning eller avbildning, vartdera verkets författare skulle behålla sin upphovsrätt.[2] AK avsåg att icke åstadkomma någon förändring härvidlag.[3]

I ett antal remissvar till AK:s betänkande anfördes likväl att såsom "gemensamt verk" borde betraktas varje alster som första gången utgivits såsom ett enhetligt verk. Ett sådant enhetligt verk kunde utgöras t.ex. av ett musikaliskt verk med text, om musik och text skapats av samma person "eller av flera personer i intimt samarbete". I ett sådant "enhetsverk" borde enligt remissvaren varken musik eller text få utbytas mot annan utan samtliga upphovsmäns tillstånd. Departementschefen ansåg emellertid i propositionen till URL att frågan om det i dessa fall gällde ett enhetligt verk eller en kombination av flera, upphovsrättsligt från varandra fristående verk ej endast berodde av sättet för utgivningen utan måste bedömas med hänsyn tagen till samtliga omständigheter.[4]

---

1) Se därom ovan s. 213 f.
2) 6 § kompletterades med 18 a § om representation, en upphovsman för annan.
3) SOU 1956 : 25 s. 142.
4) KProp 17/1960 s. 82. Med uttalandet torde förutom utgivning även ha avsetts verks framförande i kombination med varandra. Jfr DaMot II sp. 2698. Se även det i NIR 1957 s. 60 refererade finska rättsfallet, avgjort av Finlands HD 24/10 1956, i vilket musik och text till en operett ansågs utgöra självständiga verk, "ehuru de förbundits med varandra på ett sätt, som utåt är avsett att framstå som en enhet". Domstolen anförde också att det ej visats att författarna bidragit till skapandet av musiken på sådant sätt att de gemensamt med kompositören vore att anse som upphovsmän till musiken. Samma domstol hade den 28/10 1936 (3—2), JFFT 1937 s. 254, såsom nämnts ovan s. 290 i not 34, låtit bero vid en dom av Åbo HovR, som avsåg ett fall av musik till ljudfilm. "Ljudfilmverket" ansågs vara att betrakta som "en av särskilda medarbetares åtskiljbara verk bildad helhet av sådan art att upphovsmannarätten därtill" ... "tillhörde dess utgivare, vilket ljudfilmens framställare borde anses vara". Domstolen åberopade 14 § 1 mom. av 1927 års finska lag om upphovsmannarätt till alster av andlig verksamhet. Se om fallet Nybergh i JFFT 1937 s. 739.

I själva verket måste departementschefen anses ha tagit avstånd från att element, som i sig vore förtjänta av upphovsrättligt skydd såsom verk, kunde på angivet sätt kombineras till ett "enhetsverk". Han anvisade nämligen, såsom medel att skydda de intressen som remissinstanserna kan ha velat tillgodose, endast den upphovsman som vill hindra att hans verk användes i förbindelse med andra verk till att ge förbud mot sådan användning, när han lämnar tillstånd till framförande av verket. Departementschefen beaktade icke på annat sätt i propositionen intresset för en upphovsman, vars verk kombinerats med annans, att kunna hindra att den andres verk utnyttjas tillsammans med en tredje persons verk i den roll som tidigare spelats av den först nämndes verk.[5]

I DaMot II hävdades att de där föreslagna 1 och 2 §§ för DaURL, vilka motsvarar 1 och 2 §§ URL, torde ge nog vägledning i de fall då avtal icke föreligger, vilka reglerar upphovsmännens förhållande till varandra beträffande de kombinerade verken.[6] Härmed och med hänvisning till att parterna kunde träffa avtal avvisades tanken att i lagförslaget intaga en motsvarighet till 1933 års danska lags 7 §, som gav regler för sådana verk som utgör eller avses skola framträda som en helhet, men i vilka likväl de enskilda bidragen låter sig utskilja som självständiga verk, t.ex. operor och operetter. Helheterna skulle enligt 7 § behandlas som särskilda verk med avseende på deras samlade uppförande eller utgivning. Varje bidragsgivare kunde fristående offentliggöra sitt i helheten ingående verk. Den i 7 § av 1933 års lag bestämda ordningen skulle nu alltså ej längre bestå.

De här till begreppet enhetsverk förda rättsverkningarna leder tanken till den franska rättens regel beträffande "oeuvres de collaboration" i art. 10 FrURL och till det tyska begreppet verkkombination, med tillhörande krav på dess upphovsmän att de icke utnyttjar sin individuella upphovsrätt till skada för samfällda förfoganden över respektive helhet.[7]

5) Se KProp 17/1960 s. 81 f. Jfr Udkast 1951 s. 112.
6) DaMot II sp. 2698.
7) Se ovan s. 163 f. och 165 resp. 213 f.

Kap. 2

VI.2

Gemensam upphovsrätt samt förhållandet mellan originalverks upphovsman och bearbetare

Bearbetning som rättsobjekt har redan behandlats i Avd. II kap. 1 (s. 90 ff.) och kommer att i vissa hänseenden, som icke är centrala för de i denna avdelning behandlade frågeställningarna, ytterligare studeras i Avd. VII (s. 381 ff.). I ett hänseende skall emellertid bearbetningsförhållanden närmare beröras även här. Några uttalanden, som i doktrinen gjorts av Lögdberg, har påvisat ett behov av att för svensk rätt klargöra gränsdragningen mellan upphovsmannaskap till produkter som blir föremål för gemensam upphovsrätt och upphovsmannaskap till verk som bearbetats. In concreto avses frågan om upphovsmannen till ett litterärt alster, vilket lägges till grund för ett programinnehåll (Lögdberg talar om film), skall anses som en medupphovsman till programinnehållet såsom verk, trots att hans alster är ett förutexisterande verk (av typen roman, manuskript, scenario etc.) i förhållande till programinnehållet.[1] Lögdberg har, såsom nedan kommer att refereras, ansett sig finna stöd i AK:s motiv för att tillerkänna författaren medupphovsmannaskap.

Vilken rätt sådana litterära, musikaliska och konstnärliga arbetsresultat som tillkommit särskilt för film- eller programframställningen skall ge — huruvida de skall betraktas som förutexisterande, särskilda verk eller ej — är, såsom här tidigare antytts, ett utomlands mycket omdiskuterat problem beträffande upphovsrätten vid film och TV.[2]

I de finska lagmotiven har en uppfattning kommit till uttryck, vilken till sin effekt väsentligen motsvarar den som Lögdberg anser att AK åsyftat. Det uttalas sålunda i FiMot I (s. 46) att

---

1) I kretsen av här aktuella förutexisterande verk kunde även tänkas musik för programinnehållet. Lögdberg har dock främst inriktat sin diskussion på litterära alster av angivet slag.

2) Se ovan s. 150 f. betr. BK och s. 221 ff. betr. tysk rätt. Se vidare Lögdberg s. 189 ff. och Greco s. 23 ff., båda med hänvisningar.

de som utarbetar "filmplanen" och "det egentliga manuskriptet" samt "leda inspelningen ävensom sammanfoga filmremsorna" — synopsis- och scenarioförfattare, ledare av inspelningen och regissör — "samt eventuellt även någon eller några andra medverkande, t.ex. den som komponerat musiken till en film med övervägande musikaliskt innehåll eller ock ledsagande musik till en talfilm, på grund av sina insatsers självständiga och originella natur samt betydelse för filmen som helhet *måste anses såsom dennas gemensamma upphovsmän, och detta gäller vare sig de olika insatserna kunna särskiljas eller ej.* Övriga medverkande bliva givetvis icke delaktiga i upphovsmannarätten till själva filmen, men såvitt deras insatser fylla kraven på självständighet och originalitet har envar av dem upphovsmannarätt till sin prestation med alla därtill hörande rättigheter" (kurs. här).

Om Lögdbergs nu antydda iakttagelser beträffande AK:s ståndpunkt är riktiga och lägges till grund för uttalanden om vad som skall vara tillämpliga svenska rättsregler innebär det att åtskillnaden mellan regleringen av å ena sidan förhållandet mellan den inbördes rätten för upphovsmän till originalverk och bearbetare och å andra sidan förhållandet mellan medupphovsmän icke är avhängig av att i det senare hänseendet skapandet varit gemensamt medan det i det förra varit successivt; en person skulle med annan eller andra kunna anses som upphovsman till programinnehåll som verk utan att hans skapande insats utförts gemensamt med någon annan.

Utgångspunkterna för bestämning av upphovsmannaskap i svensk och exempelvis tysk rätt skulle enligt Lögdbergs tolkning av AK:s motiv vara olika varandra.[3] I stället skulle en likhet framträda med den franska rätten, enligt vilken film- och TV-verk såsom helheter, såsom "oeuvres de collaboration", undandrages de normer, vilka eljest styr förhållandet mellan originalverks upphovsman och bearbetare.[4]

Enligt Lögdberg[5] arbetar AK med ett dubbeltydigt verksbegrepp, vilket har betydelse för uppfattningen av "filmverk" och rätten därtill. Kommittén skulle sålunda anse att en roman vore "samma verk" som en därefter inspelad film, fastän i annan gestalt.[6] Filmen skulle ha samma "inre form", "och detta även om endast en del av filmverket

3) Se ovan s. 215.
4) Jfr presumtionen i art. 14 andra st. FrURL. Se ovan s. 166 f.
5) Lögdberg s. 248 ff. och 217 f.
6) Se även Lögdberg i RIDA 62 (1969) s. 53.

är i denna bemärkelse identisk med romanen". Stundom, men icke i detta sammanhang, skulle emellertid bearbetning anses utgöra ett särskilt verk; begreppet verk skulle i så fall givas en trängre mening. Upphovsrätt till filmen skulle anses tillkomma också romanförfattaren, av vars verk filmen vore en bearbetning. Kommittén skulle icke ha skilt mellan upphovsrätt till "själva filmverket som ett verk i inskränkt mening (bearbetning)" och upphovsrätt till romanen, likaledes som ett verk i inskränkt mening (originalverk). Lögdberg anser att detta sammanhänger därmed att bearbetarens rätt enligt kommittén endast såtillvida syntes kunna vara fristående från originalupphovsmannens som verket i bearbetat skick saknar enhetlig skyddstid.[7] Det problem som en sådan ordning skulle medföra blir naturligtvis även av betydelse för TV-verk.

I den del av Auktorrätt och film där Lögdberg icke kunnat beakta AK:s slutliga förslag utan blott ett "preliminärt utkast" uttalar han[8] att det "åtminstone de lege ferenda" är onödigt att laborera med föreställningen att en bok och en därefter inspelad film ger uttryck åt samma verk, trots att de upphovsrättsligt relevanta momenten är delvis olika i boken och filmen. Han förordar, att filmverkets karaktär av särskilt verk skall betonas, "låt vara att det är likt ett tidigare verk och sålunda i viss mån har en osjälvständig och beroende natur".[9] Härvid uppkommer frågan om "(med)upphovsmannarätt till själva filmverket kan för det förut existerande verkets auktor innebära en starkare position i auktorrättsligt hänseende än den han intager redan genom sin auktorrätt till det förut existerande verket". En sådan gemensam upphovsrätt skulle få ett flertal konsekvenser, särskilt beträffande den ideella rätten, som utvidgas, rätten till bearbetning av filmen och skyddstiden. Lögdberg studerar effekten av dessa konsekvenser för skilda slag av författare.[10]

Enligt Lögdbergs tolkning av AK:s uttalanden, och under de premisser som hans nyss refererade resonemang bygger på, skulle alltså gemensam upphovsrätt aktualiseras i förhållandet mellan bearbetare och den vars verk bearbetas. Upphovsmannen till originalverket (A)

---

7) Lögdberg hänvisar här, s. 250, till SOU 1956 : 25 s. 135.
8) Lögdberg s. 218.
9) Jfr Lögdberg, Upphovsrätten och fotografirätten s. 24 f.
10) Se Lögdberg s. 218 ff. Jfr nedan s. 390 f.

skulle — såväl enligt AK som Lögdberg — anses utgöra en av (med-) upphovsmännen till det kinematografiska alstret (B).[11] För "auktorrättsligt färgade 'nytillskott' " i bearbetningen (B) skulle emellertid bearbetaren eller bearbetarna icke få en självständig rätt enligt AK. Raestad (s. 63) förefaller ha givit uttryck åt samma uppfattning, i det han anfört:

"Med utgangspunkt i at det er formidéen, den indre form, formbåndet som beskyttes på den originale ophavsmanns hånd, og at den samme formidé ikke kan bli beskyttet også på bearbeiderens hånd, må svaret bli at det bare er den originale ophavsmann og ikke bearbeideren som kan gripe inn om bearbeidelsen (oversettelsen osv.) igjen benyttes uhjemlet til en ny bearbeidelse."

Nu angivna förhållanden skulle leda till vad Lögdberg — uppenbarligen med rätta — ansett vara stötande konsekvenser. Att bearbetaren i förhållande till andra än originalverkets upphovsmän icke erhåller någon självständig rätt till det auktorrättsligt färgade nytillskott som kan finnas i B föranleder således enligt Lögdberg att, om B i sin tur bearbetas, så att den nya bearbetningen (C), jämförd med B upphovsrättsligt sett ter sig som en bearbetning av B men i jämförelse med A som ett nytt och självständigt verk, varken upphovsmannen till A eller bearbetaren till B erhåller skydd gentemot upphovsmannen till C. Upphovsmannen till A har nämligen då icke något direkt skydd gentemot C, i vilken ju endast B:s nytillskott utnyttjats. Det C motställda "verket" vore ju, så som Lögdberg tolkat AK, den för A och B gemensamma "inre formen", och den hade ju icke utnyttjats i C.

Att varken upphovsmannen till A eller den som skapat B skulle få skydd mot C står i motsats till vad som i fransk rätt skulle följa av art. 14 tredje st. FrURL, som också föreskriver medupphovsmannaskap för upphovsmannen till A. Skillnaden uppkommer genom att enligt den franska regeln det *bearbetade verkets upphovsman* s.a.s. flyttas in i kretsen av upphovsmän till filmverket och vad gäller detta likställes med övriga upphovsmän[12], medan enligt Lögdbergs tolkning av AK:s motiv *bearbetaren* anses ha presterat samma verk som det för-

11) Lögdberg s. 252. Även i RIDA 62 (1969) s. 53.
12) Se ovan s. 161 f.

utexisterande och därför likställes med dettas upphovsman såsom medupphovsman till filmverket.[13] Med Lögdbergs tolkning av AK:s motiv träder icke enligt URL det problem i dagen som i fransk rätt art. 15 andra st. FrURL kan bidraga till att lösa, nämligen vilken rätt att utnyttja det förutexisterande alstret som tillkommer dettas upphovsman, sedan det utnyttjats för film.[14] I URL antyder för övrigt intet att denna fråga skall ses som annat än lämnad öppen för avtal. Motiven till 39 § URL ger icke anvisning på någon presumtion för att den överlåtelse av rätt till inspelning av verk som där omtalas skulle inverka på frågan om vilken rätt till andra överlåtelser som upphovsmannen skall anses behålla. AK förefaller icke ha åsyftat att "överlåtelse" skulle förutsättas avse blott ensamrätt.[15]

AK upptog frågan om kortare skyddstid för filmverk till studium (s. 349 ff.), men ansåg, att en kortare skyddstid "för verket i dess filmatiserade version än för verket i dess ursprungliga form" skulle vålla "svårigheter, då det gällde att avgöra om en senare bearbetning av filmen, som utgives inom den för upphovsmannens verk i allmänhet gällande skyddstiden men efter utgången av den skyddstid som löper för filmverket, vore föremål för skydd eller icke". Lögdberg anser, att uttalandet belyser kommitténs uppfattning om det upphovsrättsliga förhållandet mellan originalverk och bearbetningar därav. De svårigheter som kommittén nämner skulle ha orsakats av dess syn på detta förhållande, sådan denna syn uppfattats av Lögdberg.[16] En rimligare förklaring torde vara att kommittén icke önskat att det skulle bli nödvändigt att undersöka och föra bevisning om varifrån den *verkliga* impulsen till den senare bearbetningen kommit i fall då en kortare skyddstid för den första filmversionen utgått.[17]

Enligt min mening har Lögdberg icke givit en tillfredsställande tolkning av AK:s förslag och motiv såvitt gäller förhållandet mellan rätten till filmverk och till verk som bearbetats och ligger till grund för filmverk. Orsaken till hans slutsatser torde i avgörande mån vara en

---

13) Jfr Lögdberg s. 256 f.
14) Se ovan s. 165. Ej heller aktualiseras i regel i tillämpningen frågan om originalverk eller bearbetningsverk utnyttjats i fall av andrahandsderivat; jfr ovan s. 168 not 62.
15) Se SOU 1956 : 25 s. 274 ff.
16) Lögdberg s. 259 f.
17) Jfr ovan s. 137.

annan uppfattning än min om grundsynen bakom URL, då det gäller bedömningen av de upphovsrättsliga jämförelseobjekten. Skillnaden i uppfattning kan också sägas avse URL:s begrepp verk såsom rättsobjekt. Genom att i sak identifiera AK:s begrepp verk med yttre företeelser (romanen, filmen) låter Lögdberg genom sin tolkning kommittén nå otillfredsställande resultat, medan uppfattningen av rättsobjektet såsom egenskapsverk kan komma problemen att försvinna.

Ett av leden i Lögdbergs tolkning är, som nämnts, att kommittén endast vad gäller skyddstid skulle ha förlänat bearbetare en oberoende rätt.[18] Kommittén uttalade att "bearbetarens rätt att förfoga över verket" ... "är beroende av upphovsmannarätten till originalverket", men att det emellertid kunde "förtjäna påpekas, att bearbetarens rätt såtillvida är fristående" ... "att för verket i dess bearbetade skick icke finns någon enhetlig skyddstid". Bakom Lögdbergs tolkning av dessa ord i motiven ligger tydligen en uppfattning att kommittén skulle anse att verket (A) *är* romanen, och bearbetningen (B) *är* filmen (till motsvarande del), eftersom rättsligt sett den "inre formen" är densamma och detta "även om endast en del av det nya verket är i sagda bemärkelse identisk med originalverket eller en del av detta".[19] Den gemensamma "inre formen" får för tanken dominera företeelserna, så att någon annan än denna enda "inre form" icke kan tänkas bli konstaterad i filmen. I det förut nämnda fallet av successiv bearbetning (s. 357) finns det därför icke någon plats för upphovsrättsligt avgörande likhet mellan C och något i B, vilket ej är det upphovsrättsligt relevanta i A. Endast beträffande skyddstiden skulle enligt Lögdberg företeelserna upphovsrättsligt åtskiljas, ty filmverket vore icke, vad på skyddstiden ankom, ett gemensamt verk av den typ som avsågs i 7 § LittL, eftersom A:s upphovsmans prestation vore ett självständigt bidrag (romanen).[20] Detta är en tolkning av 7 § LittL som också den kan vila på tanken att ett verk av angiven typ skall uppfattas vara detsamma som den företeelse i vilken verket framträder.

AK:s uttalande att om en film är att anse som en bearbetning av en roman dennas författare "enligt allmänna regler" åtnjuter "upphovsmannarätt jämväl till filmen"[21] synes böra sammanföras med kom-

18) Lögdberg s. 250 och 254.
19) SOU 1956 : 25 s. 99 och Lögdberg s. 250.
20) Lögdberg s. 254.
21) S. 146.

mitténs uttalande till 4 §[22]: "Såsom framgår av 2 § har originalverkets upphovsman rätt till verket även då det återgives i bearbetad form". Konsekvensen angives vara blott att för "utnyttjande av verket i dess bearbetade skick fordras därför tillstånd även av originalverkets upphovsman". "Upphovsmannarätt till filmen" behöver emellertid icke — och synes icke böra — uppfattas som "rätt såsom upphovsman till filmen". Lögdberg förefaller dock tolka uttrycket så.[23]

Enligt 2 § URL erhåller en upphovsman rätt att förfoga över sitt verk genom att framställa exemplar av det eller göra det tillgängligt för allmänheten i ursprungligt eller bearbetat skick. Paragrafen reglerar icke omedelbart frågan under vilka omständigheter en bearbetning C av en bearbetning B av ett verk A faller in under upphovsmannens till A rätt, om icke direkt likhet C—A föreligger.

4 § URL ger den som bearbetat ett tidigare verk upphovsrätt till "verket i denna gestalt". För att bearbetaren skall ha rätt att förfoga däröver måste emellertid förfogandet vara förenligt med rätten till originalverket.

2 § reglerar alltså den rätt som tillkommer upphovsmannen till det tidigare verket och 4 § bearbetares rätt.[24] I vad mån upphovsmannens och bearbetarens rätt skall vara gemensam beror på hur deras rättsobjekt uppfattas. Av förhållandet mellan 2 och 4 §§ URL framgår att den upphovsrätt som det tidigare verkets upphovsman kan hävda till bearbetningen endast kan vara den som beror på likhet mellan primärföreteelsen och produkten av bearbetningen. Upphovsmannens rätt avser endast *de element eller egenskaper i den sistnämnda företeelsen som kan grunda påstående att den är en bearbetning av det tidigare verket*. Med tidigare använda symboler följer härav, att om C icke i sig upptagit tillräckligt av sådana element för att anses vara lik B just i vad B framstår som bearbetning av A (och icke är lik A vid direkt jämförelse med A), så saknar A:s upphovsman grund för anspråk mot framställaren av C. Det hindrar emellertid icke, att upphovsrätts-

22) S. 135.
23) Se Lögdberg s. 249 f.
24) Enligt kommittéförslaget skulle bearbetares rätt att förfoga över verket vara "beroende av upphovsmannarätten till originalverket", en lydelse som departementschefen, KProp 17/1960 s. 77, utan närmare angivande av skäl ansåg "böra jämkas i förtydligande syfte". Ett tänkbart skäl därtill kan ha varit, att det eljest skulle ha blivit oklart i lagtexten att skyddstiden för bearbetning verkligen vore oberoende av skyddstiden för originalverket.

ligt beaktansvärda element i B, om de återfinnes i C, kan påtalas av den som framställt B.[25] Rättsobjektet är då icke B i vad B är bearbetning av A, ty *likheten mellan A och B* är icke aktuell i bedömningsläget. Om sådan likhet hade spelat en roll skulle gemensam upphovsrätt ha förelegat, med endast den inskränkning beträffande skyddstiden som tidigare omtalats. Av de element som vid jämförelse mellan A och B ansetts likhetsgrundande kan naturligtvis vissa, sedda som *andra* egenskaper, få likhetsgrundande betydelse i aspekten B—C och föranleda upphovsrätt för B:s upphovsman med avseende på C, utan att någon rätt för A:s upphovsman aktualiseras. B:s upphovsman skall då i förhållande till C sägas vara upphovsman, icke bearbetare. Det är således vilseledande att a priori uppfatta ett programinnehåll eller en del därav såsom bearbetning av ett tidigare verk i alla programinnehållets eller delens konstnärliga aspekter. Varje jämförelsesituation skall primärt betraktas för sig. Man har sålunda att utgå från jämförelsen B—C, och fråga är därpå, om element, som har betydelse för *den* jämförelsen, i tillräcklig mån återfinnes i A för att upphovsrättsligt beroende skall anses föreligga mellan A och C. Om så är fallet kommer A:s upphovsman icke att för den skull böra betraktas som medupphovsman till B — med de konsekvenser som ovan omtalats — och därmed såsom berättigad i förhållande till C. A:s upphovsman skall i stället med den eller dem som har bearbetares upphovsrätt till B ha en gemensam rätt att bestämma över förfoganden som gäller B eller sådana delar av B som svarar mot något skyddsvärt i A. *Denna* gemensamma rätt innebär för A:s upphovsman icke så som den gemensamma rätten vid medupphovsmannaskap någon utvidgning av hans ideella rätt, och den medför icke de konsekvenser vid successiva bearbetningar som Lögdberg invänt emot. Den medför heller icke utan vidare någon begränsning i rätten att — om annat ej avtalats — fritt förfoga över A eller rätten därtill. Avtal om exempelvis medverkan såsom manus- eller scenarioförfattare innefattar normalt regler om nämnda rätt. Att något kan konstateras vara ett i förhållande till det färdiga programinnehållet förutexisterande verk får sålunda särskilda rättsliga konsekvenser för förfoganden över programinnehållet, liksom för förfoganden över det förutexisterande. För fast-

25) Jfr referatet i FuR 1968 s. 173 av domskälen till Kammergerichts dom den 15/12 1967.

ställande av vad som skall anses vara förutexisterande verk ger URL ledning blott med sina allmänna verkskriterier.

I anslutning till det nu förda resonemanget må följande anföras om fall av likhetsjämförelse mellan ett scenario A och ett programinnehåll inspelat efter ett scenario B, som upphovsrättsligt sett utgör bearbetning av A, samt om likhetsjämförelse mellan programinnehåll, grundade på scenarier, varav ett utgör bearbetning av det andra.

I det fall att ett scenario A åberopas som primärföreteelse gentemot ett programinnehåll, inspelat efter ett scenario B, som upphovsrättsligt sett utgör bearbetning av scenario A, bör den upphovsrättsliga likhetsjämförelsen icke ske mellan å ena sidan A och å andra sidan B *och* det på grundval av B inspelade programinnehållet. A bör i stället direkt jämföras med programinnehållet. Vad som kan upplysas om likhetsförhållandet A—B tillmätes sålunda ingen relevans, liksom icke heller i förhållandet till A den likhet som programinnehållet visar med B. Programinnehållets likhet med vad som i B utgör skyddsvärda egenskaper för A kan visserligen grunda upphovsrättsligt relevant likhet mellan A och programinnehållet. Men annan likhet än med vad som i B utgör skyddsvärda egenskaper för A och vilket är detsamma som viss direkt likhet med A bör ej tillmätas vikt.[26]

En motsatt uppfattning synes förutsätta anslutning till ett subjektivt nyhetskrav för upphovsrätten. Ett sådant skulle här leda till svårigheter. Om nämligen blotta likheten med B skall för programinnehållet medföra upphovsrättsligt beroende i förhållande till A, som det ej liknar, så bör B åtminstone kunna konstateras vara just det litterära underlag som legat till grund för varje avsnitt av programinnehållet som ifrågasättes bli upphovsrättsligt beroende via B av A. B utgör en nödvändig länk i bearbetningskedjan för att upphovsrättsligt sam-

---

26) Annan uppfattning Lögdberg s. 86 och 89? Vad han, s. 91, anför om att när två scenarier finnes men blott ett filmverk, inspelat efter det ena, en direkt jämförelse måste ske mellan detta filmverk och det icke inspelade scenariot, medan det inspelade scenariot blir blott hjälpmedel, förefaller kunna stå i motsats till vad han anfört på s. 86 ("måste i regel en jämförelse mellan" ... "tillmätas stor betydelse") och 89 ("måste jämförelsen göras mellan B och filmen å ena sidan och A å andra sidan"). Det synes heller icke vara rimligt att om en film framställts efter A och därefter scenariot B framställts för annan inspelning, B skulle anses vara beroende i likhetsjämförelse med filmen på grund av sin likhet med A, om B är direkt olikt filmen. Såsom Lögdberg själv påpekat (s. 89) torde en efter B i sådant fall inspelad film uppvisa ytterligare drag av olikhet i förhållande till den på A grundade filmen.

manhålla programinnehållet med A, som det ej liknar. Men att acceptera B i rollen av länk med denna effekt är att låta rättsinnehavare till A kunna tillgodogöra sig en helt villkorlig bevisteknisk fördel i de fall då B kan framskaffas till bedömning. Konstaterande av likhet mellan B och programinnehållet kräver beaktande av de successiva förändringar som B kan ha undergått under ett måhända utdraget framställningsförlopp för programmet. Det skulle alltså gälla att kunna åberopa det exemplar av B som bäst skulle kunna spela rollen att vara likt de båda sinsemellan olika A och programinnehållet. Avgörande bör emellertid vara att det icke får anses utgöra upphovsrättsintrång gentemot innehavare av rätt till A att efter ett manus som utgör bearbetning, B, framställa vad som fritt hade fått tillskapas av den som endast känt till det bearbetade, A. Att programinnehållet ter sig som bearbetning av en bearbetning bör sålunda icke i och för sig tillmätas betydelse.[27]

I konsekvens med det anförda bör icke heller en likhetsjämförelse mellan två programinnehåll i mer eller mindre färdiginspelat skick få avse likhet mellan deras litterära underlag.

Icke i någon av de två nu berörda typerna av jämförelsesituationer bör de litterära underlagen (scenarierna) tilläggas betydelse ens av hjälpmedel för bedömningen, t.ex. under uppfattningen att därigenom "kan underlättas den direkta jämförelsen" mellan programinnehållen.[28]

---

27) Jfr DD 1927 s. 1063 : Bildnovell (bildsvit med texter), framställd på grundval av film utan medgivande av rättsinnehavaren till den roman som legat till grund för filmen. Enligt det svenska filmnormalkontraktets av år 1968 allmänna regler § 5 a får filmframställaren, i vissa fall mot särskild ersättning, publicera sådana bildnoveller.

28) Lögdberg s. 91, anser av praktiska skäl en jämförelse mellan scenarierna ligga nära till hands. Han anser dock för den sist nämnda situationen entydigt att en direkt jämförelse är avgörande.

Kap. 3

VI.3

Samlingsverk och 6 §-verk såsom kategorier för film- och TV-verk

Inledning

I de fall då någon utfört skapande insatser för programinnehåll utan att de resulterat i något som däri kan anses bearbetat kan det föreligga återgivning av förutexisterande verk. Programinnehållet kan också utgöra originalföreteelse för ett verk med den skapande som upphovsman. Om insatserna varit bearbetande kan programinnehållet utgöra antingen en återgivning av bearbetningens resultat, bearbetningsverket, eller dettas originalföreteelse. I detta kapitel skall studeras de rättsliga formerna för förhållandet mellan de upphovsmän som vid en given tidpunkt har programinnehållet till originalföreteelse för vad de skapat. De personer som blir av intresse är sålunda antingen bearbetare av förutexisterande verk eller också upphovsmän med ursprunglig rätt, vilken är grundad på film- eller TV-verk i den mening av film- eller TV-innehåll såsom konstnärligt verk av särskilt slag som tidigare använts i avhandlingen. Syftet är att redovisa förutsättningarna enligt allmänna regler vid nämnda premisser för den ena eller andra formen av inbördes beroende upphovsmännen emellan och i anslutning därtill hur detta beroende inverkar på förhållandet till tredjemän. Såsom framgått redan av inledningen till denna avdelning aktualiserar en sådan redovisning frågan om den närmare innebörden av 5 och 6 §§ URL.

De till gemensam upphovsrätt knutna rättsverkningarna diskuteras icke närmare än som påkallas av syftet att i korthet redovisa vilka motsvarigheter svensk rätt erbjuder till vad som för fransk, engelsk och tysk rätt omtalats i Avd. III. De till rättsverkningarna knutna problemen är generella för fall av gemensam upphovsrätt och motiverar icke en mer ingående behandling i denna avhandling. Material för

särskilda slutsatser av vikt för beskrivning av allmänna regler som rör just film och TV saknas nämligen nästan helt.

Sist i kapitlet beröres i korthet gemensam rätt för utövande konstnärer och för fotografer.

VI.3.1

Samlingsverk enligt 5 § URL

5 § URL stadgar om samlingsverk att det ger en ursprunglig upphovsrätt åt den som i det sammanställt verk eller delar av verk utan att för den skull rätten till de sammanställda verken inskränkes. Samlingsverk skulle kunna tänkas ingå i programinnehåll såsom ett först där framträdande resultat av en eller flera personers insatser. En programproducents eller regissörs uppgift är bl.a. att sammanställa verk i programinnehållet. Detsamma kan sägas om exempelvis den person som i ett musikprogram utnyttjar skyddsvärda element ur tidigare kompositioner till en improviserad sammanställning för ljud till programinnehåll i TV. Dessa personers insatser har programinnehållet till originalföreteelse för sina resultat. Sammanställningar av verk i programinnehåll kan också vara åstadkomna efter direktiv från programframställare eller den administrativa ledningen för arbetet med programmet. Att enligt lagförarbetena ordet "samlingsverk" i lagen ger uttryck åt ett krav på resultat av "planläggande, samlande, sovrande och redigerande verksamhet" gör visserligen att en juridisk person icke kan komma i fråga som ursprungligt berättigad, men den fysiska person som för en juridisk persons räkning har givit direktiv om viss sammanställning kan uppfylla dessa krav. De avser, liksom för verk i allmänhet, individuell utformning, även om verksamheten icke kan krävas vara av nyskapande slag.[1]

Fråga är emellertid om URL med "samlingsverk" skall anses omfatta en sådan "koordinierte Gesamtdarstellung mehrerer Werke"[2] som ett programinnehåll i TV kan utgöra i sig. AK har beträffande radio-

1) SOU 1956 : 25 s. 138 ff., KProp 17/1960 s. 79. I det finska förslaget till lagtext i Udkast 1951, liksom i FiMot I, förekom i 5 § ordet "skapat". Detta utbyttes i FiMot II (se s. 18) mot "åstadkommit" såsom "i sammanhanget lämpligare". Jfr om terminologin KProp 17/1960 s. 379 (lagrådet till 4 § URL).
2) Greco s. 33.

program, såsom redan nämnts, uttalat att sådana delar av ett feature-program, vilka författats för ändamålet kunde tänkas vara litterära verk, "medan sammanställningen av hela programmet kan anses som ett sådant samlingsverk, som åsyftas i 5 § av förslaget".[3] Lund uttalar också att ett "helt radioprogram, der er sammensat efter en bestemt idé eller plan" kan skyddas som samlingsverk enligt 5 § DaURL.[4] Möjligen avser han dock härmed ett skydd för sammanställning av olika programpunkter, t.ex. i en viss kvälls utsändningsinnehåll som "temakväll".[5] I NoMot II anföres om "kringkastingsprogram" att sådant "som saeregen frembringelse regelmessig vil måtte oppfattes som samleverk som beskyttes etter § 5". De verk som avses med uttalandet är bl.a. "de såkalte sammensatte programmer" — "frembringelser" som "får sin karakter av selvstendig åndsverk nettopp i sin egenskap av kringkastingeprogram" (s. 13). Såsom tidigare omtalats har Kivimäki uttryckt åsikten att filmproducentens insatser med urval och anpassning vid förenande av verk eller delar av verk för filmframställning kunde leda till att filmen skulle kunna vara originalföreteelse för ett samlingsverk enligt 5 § FiURL (motsvarande 5 § URL).[6]

För samlingsverk är utmärkande att deras sammanställning av verk eller delar av verk ger en upphovsrätt åt sammanställaren. I engelsk rätt anses programinnehåll såsom särskilt, dramatiskt verk kunna vara samlingsverk. Tysk rätt ger icke stöd för att samlingsverk skulle kunna förekomma i annan ursprunglig form än skriftform.[7] Huruvida programinnehåll i TV kan i sig utgöra samlingsverk eller ej är en fråga, vars intresse för de i denna avdelning behandlade problemen hänför sig till i vad mån samlingsverkets upphovsmans rätt skiljer sig från den som tillkommer en bearbetare. De i samlingsverket sammanförda verken är ju förutexisterande; de "delar av verk" som nämnes i 5 § kan icke ha avsetts kunna vara delar av det verk som kommer att utgöras av samlingsverket. De förutexisterande verkens upphovsmäns rätt är densamma som de upphovsmäns rätt vilkas verk bearbetats för program-

3) S. 70; ovan s. 252.
4) Lund s. 269.
5) Jfr KProp 17/1960 s. 259.
6) Se ovan s. 495. Jfr ovan s. 352 not 4, det i JFFT 1937 s. 254 refererade rättsfallet, samt även Jacobsen s. 38.
7) Ovan s. 189 f. resp. s. 212 f.

innehåll.[8] Av 5 § URL framgår heller icke annat än att samlingsverkets upphovsmans rätt är densamma som bearbetares.

I 16 § URL förekommer emellertid en särskild regel om inskränkning i upphovsrätt till förmån för dem som vill framställa samlingsverk till bruk vid gudstjänst eller undervisning. Samlingsverket skall ha sammanställts ur verk från ett större antal upphovsmän. Verken får ej själva ha avsetts för undervisning, om samlingsverket skall tjäna det ändamålet. Enligt paragrafen får — mot ersättning till upphovsman — "mindre delar av litterärt eller musikaliskt verk eller sådant verk av ringa omfång" återgivas viss tid efter dessa verks utgivning. Detsamma gäller konstverk, som återgives "i anslutning till texten", dock tidigast viss tid efter konstverkets offentliggörande.

16 § kan icke sägas bidraga till tolkningen av 5 § med en definition av vad som är samlingsverk, men den ger anvisning om vilken betydelse det kan få för t. ex. undervisnings-TV, om ett programinnehåll i sig betraktas såsom samlingsverk. För utnyttjande av sådant i undervisnings-TV skulle det komma att räcka med samlingsverkets upphovsmans medgivande; denne skulle i regel vara anställd av programframställaren. Såväl AK som departementschefen yttrade emellertid, utan att motsägas senare under lagförarbetena, att 16 § icke kunde åberopas om "exempelvis en för undervisningsbruk avsedd film åstadkommes genom sammanställning av brottstycken från andra filmer".[9] Departementschefen hänvisade härvid till att lagförslagets regler om litterära verk icke i något fall avsåg filmverk. Departementschefen kan icke med sina ord om litterära verk ha avsett endast de ingående verken; han begagnar ordet "samling" för samlingsverk. Att använda ordet "samling" för film ter sig oegentligt.[10]

I en av AK i juli 1949 utarbetad "Promemoria angående det av de nordiska auktorrättskommittéerna vid möte i Oslo i februari 1948 uppgjorda utkastet till lag om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk", del I:1—4 kap., anmärkes (s. 9 f.) till 5 § i utkastet att

---

8) 5 § 2 st. NoURL betonar särskilt att "de enkelte medarbeidere" har frihet att offentliggöra sina verk på annat sätt.
9) SOU 1956 : 25 s. 218, KProp 17/1960 s. 128.
10) Lögdberg framhöll, s. 223 f. och 237, att reglerna i 5 § LittL icke utan vidare kunde anses vara tillämpliga på rättsförhållandet mellan upphovsmän till manuskript och regi, eftersom 5 § syntes förutsätta att varje särskilt bidrag skulle kunna skiljas ut ur det samlade verket och bestå såsom ett verk för sig.

med samlingsverk "avses endast vad som i allmänt språkbruk har denna benämning och icke varje sammanställning av olika verk". Efter en exemplifiering anförde därpå AK att till samlingsverk icke hörde "sådana verk som opera, balett och film, ehuru där olika verk sammanförts och ehuru även i själva sammanställningen kan ligga en prestation jämförbar med redigering". Att AK icke i sitt slutliga betänkande återkom härtill synes kunna ha berott på att frågan vore löst genom att den exemplifiering som förekommer i motiven till 5 § icke antyder möjligheten av filmverk såsom samlingsverk samt genom det förutnämnda uttalandet till 16 §.

Vad nu sagts om filmverk träffar också sammanställningar, **vilka** först framträder som programinnehåll i allmänhet i TV utan att dessförinnan ha tagit sådan form som enligt URL förutsättes för samlingsverk. AK:s tidigare omtalade yttrande beträffande featureprogram i radio synes kunna bero på att sådant programinnehåll i radio uppfattats normalt kunna utmärkas av sådan form.

Men vad gäller då om upphovsrätten till själva sammanställningen av verk i programinnehåll, om denna enligt URL:s generella kriterier för verk i och för sig är kvalificerad för upphovsrätt? AK:s och departementschefens uttalanden synes icke lämna utrymme för en friare tolkning av begreppet samlingsverk än den redan angivna. Som närmast till hands liggande kategori för film- och TV-verk erbjuder sig då 6 §-verket, för fall när rätten icke helt kan återföras på något som är förutexisterande jämfört med film- eller TV-verket och film- eller TV-verket har flera upphovsmän.

VI.3.2

6 § – verk

Den betoning av "filmverkets karaktär av särskilt verk" som Lögdberg[11] förordat förutsätter att detta verk har en eller flera egna upphovsmän. Deras rätt kan — i beroende av hur likt filmens innehåll i skilda hänseenden är något tidigare existerande — vara självständig eller beroende av tidigare verks och bearbetningars upphovsmäns rätt.

---

11) Se ovan s. 356.

URL erbjuder emellertid som nämnts icke andra underlag för ursprunglig gemensam upphovsrätt än de i 4, 5 och 6 §§ omtalade. Hur bearbetares rätt förhåller sig till originalverks upphovsmäns rätt har här tidigare berörts.

För bestämning av vad som grundar gemensam upphovsrätt för flera personer som medupphovsmän enligt 6 § URL har frågan vad som är "självständiga verk" såsom bidrag i förhållande till annat verk, 6 §-verket, betydelse. Intet vare sig i lagförarbeten eller eljest tyder på att med "självständiga verk" i 6 § skulle avses annat än detsamma som förutexisterande verk (i original eller bearbetning), sådana de kvalificeras jämlikt de kvalitativa och strukturavgränsande kriterier som här tidigare har studerats i Avd. II kap. 1.[12] Något underlag för att skilja mellan sådana enligt dessa kriterier förutexisterande verk som skapats med sikte på användning vid programframställning och sådana som tillkommit oberoende av ett sådant samband finnes icke i URL eller i förarbetsuttalanden till URL.

För att sådant upphovsrättsligt sett förutexisterande som manus, scenario och för ett programinnehåll särskilt komponerad musik etc. generellt skulle kunna grunda en gemensam rätt för dess upphovsmän med filmverkets eller TV-verkets "egna" upphovsmän enligt 6 § URL vore en första förutsättning att de bidrag som stadgandet nämner (och som endast om de ej är självständiga verk ger gemensam upphovsrätt) skulle förstås som bidrag *i* verket. I så fall kunde t.ex. en uppfattning av programinnehållet som helhet, såsom alster i särskild konstart, tänkas motivera tal om att resultaten av manusinsatser etc. ej kunde sägas framträda som särskilda verk. Men i 6 § avses med "bidrag" bidrag *till* verket.[13] Egendomligt nog — i beaktande av att lagförarbetena icke ger någon förklaring till förhållandet — fästes såväl i DaURL som i NoURL 6 § vikt vid *utskiljbarhet* för bidragen. I dessa lagar är det

12) Bedömning av vissa nedan i Avd. VII kap. 3 redovisade ändamålsöverväganden, som i doktrinen anförts som stöd för att betrakta manus- och scenarioförfattare som upphovsmän till filmverk har ej lett till annan uppfattning; se nedan s. 389 ff. och 397.

13) Se SOU 1956 : 25 s. 142 : "upphovsmännens bidrag icke utgöra självständiga verk utan endast tillskott till det gemensamt skapade verket". "Paragrafen är endast tillämplig, där de skilda upphovsmännens bidrag till det gemensamma verket icke utgöra självständiga verk". Se även s. 143 : "Även då del av verket i yttre mening kan tillskrivas viss upphovsman, äger denne icke ensam förfoga över denna del".

sålunda fråga om en gränsdragning *i* verket. I tysk rätt kommer det an just på utskiljbarhet, om medupphovsmannaskap skall bli aktuellt eller ej.[14] Om manus, scenario eller ett avsnitt musik etc. skall för tillämpning av 6 § URL anses som självständigt verk bör alltså bero på hur det ter sig *inför* användningen för film eller TV. Avgörande för förutexistens som verk och för svar på fråga om något är självständigt verk i 6 §:s mening är sålunda vad som i en sekundärföreteelse kan åberopas såsom underlag för ett på en primärföreteelse grundat påstående om intrång i upphovsrätten. I regel sammanfaller detta med vad som kan vara föremål för egna upphovsrättsliga förfoganden, den tyska rättens "selbständige Verwertbarkeit", även om bestämningarna icke är helt likvärdiga.[15] I sin kommentar till 6 § DaURL talar Lund om prestationer som "kan føre en egen tilvaerelse som enkeltvaerker"[16], såsom förklaring till lagens uttryck "selvstaendige vaerker".

Vad som i förhållande till ett programinnehåll icke utgör ett förutexisterande verk, men som likväl *i* programinnehållet är något som "i yttre mening kan tillskrivas viss upphovsman", gör icke att dess upphovsman får en rätt, vilken är oberoende av den rätt som kan grundas på det skyddsvärda egenskapskomplex av vilket det utgör en del.[17] Ett givet programinnehåll kan sålunda rymma delar, som har programinnehållet till originalföreteelse och var för sig kan tillskrivas vissa personer, och som på grund av att de med övriga delar av programinnehållet utgör ett verk — ett 6 §-verk — grundar gemensam upphovsrätt för delarnas upphovsmän med dem vilka i övrigt är ursprungligt berättigade just genom programinnehållet. Film- och TV-verk kan i konsekvens med det sagda såsom 6 §-verk rymma sådant för vilket respektive medium utgör originalföreteelse och som däri är ett självständigt verk — t.ex. en del av ett programinnehåll med en först däri iakttagbar koreografisk skapelse[18] — likaväl som exempelvis ett egenskapskomplex, som innefattar detta verk — t.ex. en enhet, som på grund av ljus- och ljudkombinationer motiverar tal om verk. Koreograf, "ljusskapare" och "ljudskapare" blir, om de är skilda personer, ge-

14) Se ovan s. 214 f.
15) Se ovan s. 214 not 74.
16) Lund s. 110.
17) SOU 1956 : 25 s. 143.
18) Om kameraarbetets roll för koreografiska alster i TV, se Ulrichsen, Andersen & Rasmussen s. 121.

mensamma upphovsmän till 6 §-verket, liksom till varje del därav. Även om koreografens "eget avsnitt" utnyttjas självständigt beröres de övrigas rätt, och detta oberoende av om ljus och ljud i just det av koreografin präglade avsnittet, tagna för sig, utgör något skyddsvärt. Helheten ger dem rätt till delen.[19] Om koreografi, ljus och ljud noterats före inspelning spelar ej roll för den gemensamma rätten annat än så till vida som programinnehållet i så fall kan sägas utgöra återgivning av 6 §-verk, som upptecknats. Om en del av ett programinnehåll endast är upphovsrättsligt skyddsgrundande genom den regi av motivfakta som där förekommer, men delen är förbunden med andra delar, vilka utgör resultat av t.ex. programproducents, ljussättares och mixers insatser, så utgör sålunda såväl delarna som helheten ett 6 §-verk. Upphovsrätten även till den blott på grund av motivregin skyddsvärda delen tillkommer regissören, programproducenten, ljusteknikern och mixern gemensamt.

En avgränsning måste emellertid göras. För gemensam upphovsrätt enligt 6 § kräves att 6 §-verket tillkommit som resultat av samarbete.[20] Den enhet, helt programinnehåll eller del därav, som ifrågasättes vara 6 §-verk, kan sålunda icke etableras genom att till något skyddsvärt sammanföres vad som, sett för sig, icke är det. Därigenom skapas icke någon upphovsrätt för dem som stått för det ena eller det andra i det sammanförda arbetsresultatet. En upphovsrätt för den som sammanför, t.ex. programproducenten, ensam kan emellertid uppstå till verk som skapas på det sättet utan att det blir 6 §-verk.

Lagmotiven ger icke närmare besked om vad som konstituerar det för ett 6 §-verk erforderliga samarbetet än vad som framgår av kravet att det ej får vara fråga om självständiga verk utan "endast tillskott till det gemensamt skapade verket".[21] I NoMot I (s. 13) framhålles emellertid att filmverks frambringande är ett särskilt praktiskt exempel på samarbete av det aktuella slaget. Av ett exempel hos AK torde dock kunna förstås att om ett programinnehåll regisserats av två regissörer i samarbete, så att de förvärvat upphovsrätt, de har denna

19) Svensk rätt står här i motsatsförhållande till tysk rätt, enligt vilken det kräves att medupphovsmännens arbetsresultat hänför sig till samma konstart; se ovan s. 216.
20) SOU 1956 : 25 s. 142.
21) SOU 1956:25 s. 142. Jfr om fransk rätt ovan s. 164.

rätt gemensamt, även om det kan angivas vilka delar av programmet som den ene eller den andre har regisserat.[22]

URL saknar uttryckligt stadgande om gemensam upphovsrätt för flera bearbetare. Om emellertid t.ex. de två regissörerna som nyss nämnts har samarbetat med regin såsom bearbetare måste dock anses att de erhåller gemensam upphovsrätt till sitt bearbetningsverk, med den av upphovsmannens till det bearbetade verket beroende rätt som här tidigare diskuterats.

Totaliteten av det upphovsrättsligt beaktansvärda i ett programinnehåll blir att anse som 6 §-verk endast då programinnehållet icke tillförts vad som är självständiga bidrag, vare sig de i programinnehållet framträder som återgivna, bearbetade eller ändrade verk. Film- och TV-verk är icke, med här använd terminologi, detsamma som 6 §-verk. Verk för vilkas originalföreteelse film eller live-utsändning utgör den ursprungliga formen kan ha skapats av blott en person.

Om den gemensamma rättens innebörd ger URL föga besked. Upphovsmännen får endast i förening förfoga över verket, men var och en får beivra intrång i rätten. Enligt 43 § URL räknas skyddstiden från den sist avlidne upphovsmannens dödsår.

I lagmotiven uttalas[23] att en upphovsman kan fritt förfoga över sin andel i den gemensamma rätten. Han kan sålunda t.ex. överlåta den på en eller flera av de övriga upphovsmännen eller på programframställaren utan att fästa avseende vid övriga medupphovsmäns önskemål. Enligt 27 § 1 st. begränsas likväl överlåtelsens verkan genom vad som säges i 3 § URL om upphovsmannens ideella rätt. Såväl AK som departementschefen gav uttryck åt omsorg om den enskilde upphovsmannens möjligheter att motsätta sig vad övriga utanför ramen av avtal önskar göra med verket.[24]

Andelsrätten grundar sig icke på avtal utan på hur det gemensamma verket ter sig. Andelsrätten uppkommer i och med dettas tillkomst. Regler saknas om hur vars och ens andels storlek skall beräknas. AK har uttalat att andelens storlek måste bedömas "med ledning av föreliggande avtal mellan upphovsmännen, arten och graden av varje upp-

22) S. 143, exemplet med lustspelet.
23) SOU 1956 : 25 s. 143.
24) SOU 1956 : 25 s. 143 f., KProp 17/1960 s. 82.

hovsmans insats samt andra inverkande omständigheter".[25] 1904 års lag om samäganderätt är icke tillämplig på upphovsrätt och liknande rätt. Reglerna om enkla bolag i 1895 års lag om handelsbolag och enkla bolag (HBL) förutsätter att delägarna i gemenskapen träffat ett bolagsavtal med varandra och är icke tillämpliga annat än om så skett.[26] Reglerna om enkla bolag ägnar sig icke heller — allmänt sett — för analog tillämpning. Som exempel kan nämnas att, om AK:s nyssciterade uttalande tages för gott, regeln i 49 § 2 st. HBL om vinstfördelning efter huvudtal normalt icke torde lämpa sig för förhållandena.

I 6 § 2 st. NoURL förekommer en regel att envar av ett 6 §-verks upphovsmän kan kräva och ge samtycke till att verket offentliggöres på nytt på samma sätt som tidigare skett. I NoMot II uttalas att 6 § NoURL skulle kommit att skilja sig något från motsvarande paragrafer i övriga nordiska länder, men att det icke skulle innebära någon "rättsulikhet". Härifrån har emellertid AK uttryckligen tagit avstånd beträffande regeln i 6 § 2 st. NoURL.[27]

VI.3.3

Gemensam rätt för artister och för fotografer

Åtskillnaderna mellan upphovsrätt, utövande konstnärers rätt och fotorätt leder till att gemensam rätt för varje kategori av arbetsresultat — verk, framförande och foto — anknyter bara till varje kategori för sig. Det är icke någon gemensam rätt som hindrar en fotograf från att ensam kunna mångfaldiga en bildsekvens, föreställande en mimikers framförande av en annans mim utan i stället upphovsrätten till mimen och mimikerns rätt enligt 45 § 2 st. beträffande sitt framförande. Först om en kameramans arbetsresultat bedömes icke vara fotografisk bild eller artisten anses ha utfört en upphovsrättsligt beaktansvärd insats kan det bli aktuellt att med andra personer ge dem en gemensam

25) SOU 1956 : 25 s. 143. Se även KProp 17/1960 s. 82.
26) Jfr Nial s. 372.
27) Jfr NoMot II s. 25 med SOU 1956 : 25 s. 143 f. Se även KProp 17/1960 s. 82 med stöd för AK :s ståndpunkt. Om förhållandena eljest i övrig nordisk rätt se Lund s. 110 f. med hänvisningar.

rätt till programinnehållet, en medupphovsrätt. Vid samarbete mellan två eller flera artister äger varje medverkande att själv göra gällande sin rätt enligt 45 § URL. Motsvarande torde beträffande fotorätt gälla för flera samarbetande fotografer. Det synes dock icke vara uteslutet att bestämningen av den ursprungligt fotorättsligt berättigade till att vara den som "tagit bilden" (ovan s. 234) i visst fall kan avskära möjligheten av ursprungligen gemensam fotorätt för fotografer.[28]

En skillnad föreligger mellan samarbetande artister å ena sidan och samarbetande fotografer å den andra, såtillvida som de förras rätt för var och en enligt lagens lydelse hänför sig till just hans del av verkets framförande (ej andel av det totala framförandet), medan de senares rätt — om flera alls skall anses kunna ha ursprunglig rätt till samma bild — för envar utgör en andel av den till fotot knutna rätten. 47 § URL föreskriver dock att om annan ljudupptagning (anordning med framförande av verk) än ljudfilm utnyttjas för ljudradio- eller TV-utsändning flera samverkande artister endast gemensamt kan göra rätt gällande.[29] Blott anordningens framställare kan göra rätten gällande mot radio- och TV-företaget.

Kap. 4

VI.4

Dubbelskapandeproblemet

I Avd. II kap. 1 har nämnts att frågan huruvida ett arbetsresultat B, som tillkommit utan kännedom hos dess upphovsman om en enligt verkskriterierna upphovsrättsligt sett lik tidigare företeelse A, kunde anses gälla vem av två eller flera personer som skulle vara upphovsrättsligt berättigad till det i och för sig verkskvalificerade, i både A och B iakttagbara egenskapskomplexet.

---

28) Beträffande artister se SOU 1956 : 25 s. 382 och KProp 17/1960 s. 243. Lagförarbetena innehåller ej några uttalanden om rätten till foto som framställts av flera i samarbete utöver det ovan s. 242 omtalade yttrandet av departementschefen i KProp 17/1960 s. 330 om gemensam rätt till bilden.
29) Rätt enligt 47 § URL avser ej ljudfilm.

I nordisk doktrin är det Lund[1] som jämte Koktvedgaard[2] mest ingående har behandlat hithörande problem.[3]

Lund hävdar att dubbelskapandeproblemen endast blir aktuella, då det icke är fråga om identisk likhet. De identiskt lika alstren är antingen oskyddade (likheten har då kunnat uppstå utan kännedom om det tidigare, eftersom detta är just ett så enkelt alster) eller självklart beroende (eftersom det är omöjligt att samma alster kan tillkomma utan påverkan). Han betonar att riskerna för dubbelskapande ökar vid bearbetningsfall, och att svårigheterna att lösa problemet vem som är berättigad att förfoga över rätten gör den subjektiva linjen orimlig. Lund ansluter sig till en modifierat objektiv nyhetslinje, i det han föreslår att den person skall vara berättigad att förfoga över upphovsrätten som först har offentliggjort sitt verk på sådant sätt att den andre kan konstatera det vid uppfyllande av en rimlig undersökningsplikt.[4]

Enligt Koktvedgaard behöver något problem icke uppstå med ett motsatspar objektiv-subjektiv nyhet, om man först har löst frågan huruvida den rätt som upphovsmannen till det först tillkomna, A, har ger honom ett prioritetsskydd eller ett eftergörandeskydd. Upphovsrätten skall ses som en "ren efterligningsbeskyttelse".[5] I princip skall då enligt Koktvedgaards uppfattning upphovsmannen till A (Aman) bevisa att upphovsmannen till B (Bman) känt till A då han framställde B, vare sig B ter sig som samma verk som A eller som bearbetning därav. Eftersom emellertid sådan bevisning är svår eller omöjlig att föra kan bevisningen i allmänhet i stället bestå i att visa att "faenomenene har den for kraenkelse fornødne lighed". Om detta lyckas blir det Bmans sak att visa att han icke känt till och eftergjort Amans produkt. Graden av likhet bör kunna inverka vid tillämpning av regeln, eftersom eljest Bman skulle hamna i en lika onöjaktig bevissituation som nyss berördes för Aman. Vid upphovsrättsligt som verk mer kvalificerade alster ger deras egenart en presumtion för rättsintrång, som motiverar bevisre-

1) I NIR 1960 s. 202 ff.
2) S. 127 ff.
3) Märk dock SOU 1965 : 61 s. 206 ff.; se även Hesser s. 9 för det där gjorda, bestämda påståendet att en upphovsman, om han arbetat utan förebild, erhåller skydd, även om verket kommit att bli mycket likt ett verk av en annan upphovsman. Se även Eberstein i SvJT 1945 s. 491 f.
4) Se även Greco i EBU Review 60 B (1960) s. 30 f. Jfr de Sanctis i DdA 1960 s. 255 f. enligt vilken italiensk rätt ger den först skapande upphovsrätten.
5) S. 136.

geln. Då det gäller enkla alster blir deras skydd mycket smalt, ett skydd mot slaviskt eftergörande, och vid sådant är det icke svårt att utpeka rättsinnehavaren, eftersom de olikheter som originalen uppvisar går igen på alla exemplaren.[6] Eftersom det i dessa fall blir likgiltigt om eftergörande går att bevisa annat än i identitetsfall eller fall näst intill kommer det avgörande i stället bli att likhet faktiskt föreligger. Om verket är skyddsvärt så har Bman gjort intrång: "res ipsa loquitur".

Gentemot Koktvedgaards nu refererade syn har v. Eyben[7] anfört att Koktvedgaard icke nog beaktat fall av annat än slaviskt eftergörande, såsom fall av bearbetning av verk.

Med de låga skyddsvärdighetskrav som förekommer inom upphovsrätten[8] kan, vad gäller programinnehåll, problem av nu behandlat slag aktualiseras, när Bman framställt vad som ter sig som blott en bearbetning i förhållande till Amans produkt. Även osäkerheten för parterna på marknaden om vad som verkligen kräves i ett givet fall för upphovsrättsligt beroende mellan företeelser gör det önskvärt att finna en lättillämpad regel. För att illustrera behovet på film-TV-området kan anföras att mycket av vad som liknar annat gör det med avseende på händelseförlopp, karakteristika för huvudpersoner och typer av dessas beteenden eller den yttre ramen där omkring (lokaliteter, scenerier etc.) och att det icke sällan förekommer utnyttjanden av händelseförlopp, helt eller delvis, som kan sägas vara bearbetade i det sist tillkomna. I viss utsträckning förekommer sådana anknytningar som nämnts för att den senare produkten skall kunna komma i åtnjutande av den popularitet som tillkommer det utnyttjade. Mycket sådant är förvisso oskyddat av upphovsrätt, men de låga skyddsvärdighetskraven utesluter icke att tveksamhet är motiverad i fall då likheterna icke är totala men heller icke behöver uppfattas som säkert irrelevanta. En regel om eftergörandeskydd eller ett subjektivt nyhetskrav uppmuntrar

---

6) S. 133 och 135.
7) I Juristen 1965 s. 135.
8) Önskvärdheten av en skärpning har för brukskonstens del kommit till uttryck i motiven till förslaget till mönsterlag; se SOU 1965 : 61 s. 211 samt departementschefens uttalanden i KProp 168/1969 s. 135. Lögdberg, Upphovsrätten och fotografirätten s. 89, drar av motiven till 49 § URL den generella slutsatsen att kraven för "upphovsrättslig höjd" efter införandet av 49 § torde kunna förväntas vara högre enligt URL än enligt tidigare lagstiftning; se även dens. i RIDA 62 (1969) s. 49. Det synes emellertid böra anses mycket tveksamt om specialregleringar av detta slag kan böra ge ledning utanför resp. sakområde; se Ljungman i Festskrift för Arnholm s. 183.

här till att träffa avtal om sådana produkter för säkerhets skull och av stundom svaga upphovsrättsliga skäl. Det kan nämligen te sig angeläget att hindra andra alsters framställare att resa invändningar om att *deras* upphovsrätt lidit intrång genom den senaste produkten. Genom avtalet får dennas framställare ett slags skyddad ställning; genom att medelst avtalet erkänna att han har utnyttjat ett visst alster skyddar han sig mot tredje mans påstående att han har utnyttjat eller känt till dennes.[9] Denna synpunkt ter sig praktiskt mest vägande vid "svaga" verk, men kan även vara av vikt vid verk av mer obestridlig upphovsrättslig halt, där det gäller att komma utanför beroendet av bearbetares insatser, vid verk som bearbetats av flera och nu skall undergå en ny bearbetning.[10]

Rättspraxis är mycket svårbedömd som underlag för slutsatser om hur domstolarna sett på "dubbelskapandeproblemen".[11] Icke något svenskt belysande fall har kunnat påträffas.[12]

Såsom framhållits i avsnitten om fransk, engelsk och tysk rätt i Avd. III tillämpas där ett subjektivt nyhetskrav.[13]

Mönsterskyddsutredningen har i sitt betänkande, dock utan närmare diskussion för upphovsrättens del, utgått från att ett subjektivt nyhets-

---

9) Jfr Lögdberg s. 256.

10) Även om fall därav kan synas opraktiska må också nämnas risken för ansvarsbefriande skenavtal vid en eftergöranderegel. In casu kan sådant i kombination med påstående om förkommen förlaga tänkas göra upphovsrätten illusorisk för den som skulle ha varit berättigad enligt en prioritetsregel.

11) Se Lund i NIR 1960 s. 208 ff. och Koktvedgaard s. 133 beträffande dansk rätt. DD 1965 s. 711 (Vestre Landsret) synes emellertid gå på en rent subjektiv linje; domstolen konstaterade att det icke vore visat att Bmans påstående om god tro vore oriktigt; se Koktvedgaard i Juristen 1966 s. 53. I DD 1965 s. 365 (Østre Landsret) kan ett prioritetsrättsligt synsätt ha anlagts; se Koktvedgaard, loc. cit. s. 60.

12) I rättsfallet NJA 1938 s. 497 anförde käranden, Aman, att svarandens, Bmans, manus företedde sådana likheter med Amans att "det måste antagas att [Bman] vid författandet" . . . "ägt kännedom om" Amans manus. Denna fråga blev emellertid icke föremål för prövning. Lögdberg har uttalat om fallet att det i domskälen skulle fästas avseende vid "det förhållandet att utredningen ansågs utvisa, att [det på Bmans manus grundade] filmverket hade tillkommit oberoende av boken". Det torde emellertid endast kunna utläsas, att tillgång till Amans manus icke varit erforderlig för att en sådan film som den på Bmans manus grundade skulle uppkomma. Se Lögdberg s. 179 not 9. I NJA 1964 s. 532 ansågs att det på grund av den förda bevisningen måste antagas att efterbildning ägt rum. Majoritetens uttalande, "Om en så nära likhet uppkommit genom efterbildning, har intrång skett" . . . , såsom ett till dess likhetsbedömning kopplat omdöme, ger sålunda ej upplysning i dubbelskapandefrågan.

13) Se ovan s. 168 not 62, 194 resp. 212.

krav skall gälla.[14] Detsamma är fallet med departementschefen i den anslutande propositionen.

Ett starkt stöd för att anse den tillämpliga regeln avse prioritetsskydd synes emellertid tillhandahållas av själva URL i dess 54 §, även om det får anses tveksamt, om de lagmotiv som nedan anföres och som enligt sin ordalydelse förefaller stödja uppfattningen, verkligen varit avsedda att kunna användas för detta.[15] I 54 § 1 st. URL föreskrives att "den som i strid mot denna lag" . . . "utnyttjar ett verk skall till upphovsmannen eller hans rättsinnehavare gälda ersättning, utgörande skäligt vederlag för utnyttjandet". I 2 st. föreskrives att om detta sker uppsåtligen eller av oaktsamhet ersättning skall utgå även för annan förlust etc. Utnyttjande av verk i god tro föranleder sålunda ersättningsskyldighet. Vad upphovsmannen till B gör, då han framställer B, är att mångfaldiga A (eventuellt i bearbetning), vilket innebär ett utnyttjande i lagens mening. Även de handlingar som föranleder skadestånd genom att ha utförts i uppsåt eller av oaktsamhet består ju av utnyttjanden enligt lagen. "Sker det" i 2 st. syftar på de i 1 st. omtalade utnyttjandena av verk i strid mot URL. AK förklarade att utnyttjande i stadgandets mening icke förelåg vid förfaranden som utgjorde kränkning av rätt enligt 3 §. De omfattas av 54 § 3 st., liksom t.ex. utnyttjande av titel etc. i strid mot 50 § URL.[16] AK yttrade även: "Att en förläggare, en filmproducent eller annan dylik företagare utan egen skuld råkar utnyttja ett verk och därigenom ådrager sig en oväntad utgift är väl jämförbart med liknande yrkesrisker, där i rörelsen sedvanliga omkostnader i efterhand visa sig bli större än vad man kalkylerat".[17] Det synes klart att ordet "utnyttja" i URL icke avser den förutsättning, att ha eftergjort, som uppställes jämte kännedom om det tidigare alstret för rent subjektiv nyhetsbedömning, utan helt enkelt upphovsrättsligt relevant handling inom ramen för de befogenheter vilkas utövande resulterar i nya verksföreteelser.[18]

---

14) SOU 1965 : 61 s. 110 ff. samt 206 f. Utredningen påpekar dock att dess uppfattning icke är oomstridd, s. 206 not 49. Jfr KProp 168/1969 s. 65, där det upphovsrättsliga nyhetskravet förutsättes vara subjektivt.
15) Övriga lagregler ger ingen ledning; se Lund i NIR 1960 s. 208 och Koktvedgaard s. 128 f.
16) KProp 17/1960 s. 294.
17) S. 433.
18) Vad departementschefen i KProp 17/1960 s. 64 hänför under "de praktiskekonomiska rättigheterna".

Endast om det aprioriskt hävdas att det icke är i strid mot URL att utnyttja vad annan framställt tidigare, om det sker utan kännedom och efterbildning, bör regeln i 54 § kunna givas en annan tolkning än den här framförda, vad gäller frågan om prioritets- eller eftergörandeskydd. Mönsterskyddsutredningens uttalande[19] att man vid fastläggande av vilka fall som kan rymmas under 54 § URL enligt utredningens mening har att "utgå ifrån det fallet att någon medvetet eller omedvetet utnyttjat ett skyddat verk såsom förebild och icke skapat sitt alster självständigt och oberoende", synes vara på angivet sätt aprioriskt. Vägande skäl för val av en sådan utgångspunkt synes dock icke föreligga. Tvärtom synes en regel om prioritetsskydd böra anses rättspolitiskt önskvärd. Den kan nämligen medföra en skärpande effekt på de upphovsrättsliga skyddsvärdighetskraven. En sådan synes böra uppmuntras, icke minst på film-TV-området, där risken för likheter i händelseförlopp och vad som hör till det som förenar sådana är påfallande, och där osäkerhet lätt gör sig gällande genom att även relativt obetydliga samband kan tänkas grunda upphovsrättsligt beroende.

Subjektivt bestämda nyhetskrav synes verka sänkande på skillnadskraven och bidra till en flora av upphovsrättsligt accepterade "småmynt" i jämförelsen.[20] Det är emellertid sannolikt att vid ett subjektivt bestämt nyhetskrav de bevissvårigheter som är förbundna därmed verkar förringande på riskerna för upphovsrättsliga invändningar, föranledda av utnyttjande av delar av verksföreteelser.[21] Sådana utnyttjanden är ju synnerligen vanliga vad beträffar just TV-program.[22]

Att över huvud bereda utrymme för bevisning, som skall avse att styrka att det senare alstrets upphovsrättspretendent har känt till (eller ev. bort känna till) det tidigare alstret ter sig emellertid närmast otidsenligt i beaktande av det allt friare informationsflödet i världen. Det torde sålunda i stället — praktiskt sett — med ett subjektivt nyhetskrav i regel bli fråga om att nämnde pretendent — för att vinna tilltro för sin sak — får söka visa att han saknat möjlighet att känna till det tidigare alstret. Jordmånen för en sådan presumtion till hans nackdel

19) SOU 1965 : 61 s. 207.
20) Jfr Ljungman i Festskrift för Arnholm s. 185 och 192. Jfr även Libott s. 48 ff., dock under beaktande av de för rättsläget i Förenta staterna speciella förhållanden som han dessförinnan beskriver.
21) Jfr ovan s. 362 f.
22) Jfr ovan s. 212.

blir allt mer beredd genom utvecklingen av tillgång på information, nationellt och internationellt. Hans möjligheter att motbevisa presumtionen blir allt mindre. Det skydd som ett subjektivt nyhetskrav teoretiskt sett skulle kunna ge blir lätt till ouppnåelighet överskuggat av bevissvårigheter.

För en regel om prioritetsskydd talar emellertid även att i de bearbetningsfall, som i synnerhet gör risken för dubbelskapande av ett upphovsrättsligt skyddat egenskapskomplex aktuell, den av Koktvedgaard föreslagna regeln "res ipsa loquitur" icke synes ge tillfredsställande resultat. Det bör vara rättspolitiskt beaktansvärt att den person skyddas som först offentliggjort sitt alster och sålunda normalt ställt in det i ett ekonomiskt sammanhang, där även andras intressen än den eventuellt dubbelskapandes beröres, om dispositionsförhållandena med avseende på egenskapskomplexet ändras. Detta argument stöder icke uppfattningen att den som först *skapar* ett verk skall ha upphovsrätten, men det emotsäger direkt att rättsligt beroende skall behöva vila på eftergörande. Om tidsprioriteten i något fall icke skulle kunna entydigt fastställas är det vid ett subjektivt nyhetskrav knappast rimligt att den som hävdar att eftergörande har ägt rum — på grund av att motparten har haft tillgång till hans alster eller känt till det innan han framställt sin produkt — får bevisa detta. Visserligen skulle därigenom det huvudsakliga beviskravet ställas på den som påstår vad som ju, i beroende av vad som ytterligare kan upplysas om förhållandena, kan ha utgjort straffbart förfarande. Men det kan te sig godtyckligt vem som väcker talan. I ett sådant fall borde i stället 6 § URL och därtill knutna regler kunna tillämpas extensivt. Fråga är ju om *ett* verk, och upphovsrättspretendenternas bidrag utgör icke självständiga verk i förhållande till varandra.[23]

23) Eftersom bådas alster är originalprodukter uppkommer icke frågan om bidragen utgör bidrag till eller bidrag i det förstnämnda verket; jfr ovan s. 369 ff.

Avd. VII

Ändring och bearbetning under programmets framställningsförlopp

Inledning

Den ekonomiska befogenheten att framställa ett program och utnyttja det eller låta andra utnyttja det måste principiellt innefatta ej endast den slutliga produkten, utan även varje element som leder fram till den, låt vara att programframställarens rätt att utnyttja förberedande exemplar för andra ändamål än för att möjliggöra slutprodukten beror av avtal eller eljest särskilda omständigheter.[1] 11 § URL om frihet att framställa exemplar för enskilt bruk, torde däremot icke kunna komma till användning för att skapa rätt att framställa och utnyttja dessa förberedande exemplar, eftersom framställningen av dem icke kan anses ske för enskilt bruk. Deras innehåll avses ju regelmässigt komma slutprodukten till godo och utnyttjas i offentliga sammanhang. Exemplaren ligger således till grund för andra än enskilda utnyttjanden. Även om det ansåges att enskilt bruk kunde föreligga skulle det ofta ändock icke kunna vara rättsenligt, eftersom det verk som utgör invändningsunderlag ofta icke är offentliggjort.

För programframställare är det emellertid ett utomordentligt starkt intresse att vara garderade mot att arbetet med programframställningen störes genom att upphovsmän åberopar sig på ändringsskydd enligt 3 § URL (droit au respect) eller bearbetningsskydd under pågående framställning och t.ex. gör sin fortsatta medverkan beroende av att deras synpunkter respekteras. Gentemot programframställarens intresse står typiskt sett upphovsmännens av att ändringar och bearbetningar sker enligt vad de kan gå med på eller enligt vad de anser sig ha medgivit i den mån avtal träffats.

Balanseringen av dessa intressen i ett antal hänseenden studeras i denna avdelning.

---

1) Jfr Renauld s. 152 f.

Kap. 1

VII.1

Skydd mot ändringar som gör intrång i ideell rätt enligt 3 § URL

Ändringsskyddet enligt 3 § URL kan endast eftergivas av upphovsmannen för en till art och omfattning begränsad användning av verket. I den mån sådan eftergift icke skett får någon ändring i hans verk eller i bearbetning av verket av beskaffenhet att vara kränkande för upphovsmannens eller bearbetarens litterära eller konstnärliga anseende eller egenart icke äga rum under programarbetet. Icke ens om man skulle tolka 11 § URL så, att det ansåges att exemplar, som endast utgjorde förberedelser för slutprodukten, vore framställda för enskilt bruk och deras användning för slutprodukten betraktades som en särskild fråga, skulle det innebära en förändring i upphovsmannens rättsläge. 11 § URL medför nämligen enligt 26 § URL icke inskränkning i upphovsmannens rätt enligt 3 §. Ej heller synes man vara berättigad anse att avtal om rätt att framställa TV-program automatiskt skulle innefatta rätt att under arbete därmed framställa kränkande, förberedande alster.[1]

Varken i URL eller i övrig nordisk lagstiftning finnes några uttryckliga bestämmelser, som hindrar ideellrättsliga invändningar mot produkter, som uppkommer såsom led i det slutliga programmets framställningsförlopp. De allmänna reglerna om rätt att invända mot kränkande förändringar blir alltså tillämpliga redan gentemot framställning av en förberedande produkt. Därest invändning kunde ske först om produkten gjordes tillgänglig för allmänheten i detta skick vore anledning till erinran mindre, även om också en sådan invändningsmöjlighet — såsom strax skall omtalas — kan medföra konsekvenser för programframställaren som denne finner otillfredsställande. Det nu konstaterade rättstillståndet synes emellertid föranleda en olämplig brist på trygghet för programframställaren. Han nödgas söka avtalsvis undgå

1) Jfr ovan s. 97 ff.

att träffas av 3 § URL genom att förbehålla sig frihet beträffande förberedande produkter i programarbetet.[2]

Problemet med möjligheten till störningar av det arbete som sker innan slutprodukten färdigställts kan äga avsevärd ekonomisk betydelse. Det rättsliga förloppet kring en invändning om intrång i ändringsskyddet kan föranleda tidsutdräkt. Beslagsförfarandet enligt 59 § 3 st. URL kan sättas i spel, när brott av detta slag skäligen kan antas föreligga. 56 § URL, som ger domstol möjlighet att, då det med hänsyn till omständigheterna finnes skäligt, meddela tillstånd att exemplar mot särskild ersättning användes för avsett ändamål (såsom programmets färdigställande), synes icke kunna tillämpas, innan det i vanligt rättegångsförfarande fastställts i vad mån intrång verkligen skett.[3] Dessförinnan kan ju icke bestämmas något belopp såsom kompensation för att verket får utnyttjas.

Det faller utanför ramen för denna framställning att diskutera de fall, då någons invändningar icke grundar sig på en primärföreteelse i förhållande till vilken man senare i samma eller annan företeelse kan konstatera ändring av det slag som en upphovsman kan vända sig emot. Om någon vägrar att medverka på grund av direktiv, som icke kan sägas avse vad som redan är hans verk, så uppkommer icke en situation av upphovsrättslig betydelse.[4] Detta gör dock icke, att problemet ej skulle kunna existera beträffande insatser av sådana upphovsmän som samverkar till att åstadkomma ett TV-program som originalföreteelse för deras verk. I och med att en verksföreteelse uppstått under programframställningen har dessa upphovsmän — oberoende av hur förberedande företeelsen kan te sig i förhållande till det slutgiltiga programmet — den primärföreteelse som de skulle kunna tänkas åberopa

---

2) Om de rent terminologiska svårigheterna härvidlag se ovan s. 98 ff.
3) Se SOU 1956 : 25 s. 443 f. Beslagsrisken är måhända det verkliga hotet mot filmframställaren och det är en huvudorsak till det i internationella sammanhang framförda kravet på skydd för framställarna mot upphovsmännens ideella rätt; se t.ex. den av Magnin i DdA 1953 s. 122 f. återgivna CISAC-diskussionen. Se även art. 16 BK, som enligt en uppfattning, varom enighet nåddes vid Stockholmskonferensen 1967 förpliktar länderna att tillämpa ett beslagsförfarande på begäran av part; S/I/PV/No. 18 nr. 58 — 62. Jfr Bergström i NIR 1968 s. 29 f.
4) Se Karnell i TfR 1968 s. 414 f.

gentemot senare produkter under programframställningen, och i sista hand gentemot det slutliga programmet.[5]

Det kan måhända även förefalla som om problemet icke skulle behöva uppstå beträffande programinnehållet i live-utsändningar, eftersom det då icke gäller förberedande exemplar, på vilka en invändning om intrång i ändringsskyddet skulle kunna grunda sig. Helt uteslutet är det emellertid icke ens i dessa fall, att det slutliga programmets framställning, som ju då sker i omedelbar anslutning till utsändningen, dessförinnan kan hejdas under åberopande av ändringsskydd. Den som vid en televiserad teaterföreställning stått för den sceniska regin kan t.ex. anse, att anvisningar, som avser kameramixningen, skulle komma att medföra ett resultat, vilket strider mot hans konstnärliga anseende och egenart såsom regissör. Situationen är då således den, att det genom studium av förutsättningarna för utsändningen går att fastställa, att den kommer att innefatta kränkning av ideell rätt. I praktiken torde dock invändningen att innehåll i live-program kränker ändringsskydd endast kunna komma att riktas mot programmet i dess slutliga, utsända eller efter utsändningen upptagna skick.

Såväl för programframställaren som för dem, vilkas rätt av här avhandlat slag kan beröras av åtgärder för programframställning, är det vanligen av intresse att erhålla en fixpunkt, då framställningsförloppet anses avslutat med en av alla berörda godkänd produkt. För programframställaren är det av intresse att först vid denna punkt kunna med juridisk verkan mötas av ideellrättsligt grundade invändningar, och att, när den produkt som föreligger till bedömning vid denna punkt blivit godkänd av berörda parter, ingen invändning kan godtagas, som hänför sig till produktens en gång godkända skick i upphovsrättsligt eller annat hänseende, t.ex. vad ankommer på utövande konstnärers rätt. I denna punkt skulle alltså programinnehållet uppstå i en form, som framställaren och hans eftermän i fortsättningen skulle kunna nyttja, trygga mot invändningar, grundade på den ideella rätten.

Emellertid kan en bibehållen möjlighet för upphovsmän m.fl. till invändningar vid en sådan fixpunkt för ett icke obetydligt antal program framstå som olämplig för programframställaren. Om det slutliga pro-

5) Jfr dock om situationen och bedömningsförutsättningarna Tournier i ALAI Bull 5e série 1951—1954 bulletin no. 3 s. 450 f.

graminnehållet utgör resultatet av sammanställning i Stockholm av programdelar från OB-enheter på skilda håll i landet, så att en upphovsman (t.ex. en intervjuad person) befinner sig i Malmö, medan en annan (t.ex. intervjuaren) befinner sig i Luleå är programframställaren icke betjänt av att vara hänvisad till upphovsmännens godkännande av slutresultatet för att undgå risken av påståenden om intrång i rätt enligt 3 § URL. Det kan vara mycket svårt (tidsödande, kostsamt) att ens bereda dem tillfälle att godkänna produkten i upptaget skick. Såväl för dessa fall som för fall av live-utsändning vill programframställaren kunna gardera sig med avtal. Begränsningarna enligt 3 § URL av möjligheterna att avtalsvis eftergiva ideell rätt skapar problem härvidlag.

För upphovsmän, fotografer och artister skulle en fixpunkt av omtalat slag innebära trygghet i förhållandet dem emellan, så att icke någon av dem vid senare tillfälle kunde hejda verkets exploatering av någon orsak som hänför sig till framställningsförloppet. I den mån en åtskillnad är påkallad mellan förutexisterande verk å ena sidan och TV- eller filmverk å den andra, såsom ursprungliga anspråksunderlag för vissa upphovsmän, skulle åtskillnaden s.a.s. "fixeras" vid denna tidpunkt. En sådan "fixering" kan ha betydelse vid utnyttjande av sådant material för sistnämnda verkstyper, vilket självt är under arbete för annat verk av sådan typ. Den skulle kunna utesluta beroende av en del av kretsen av upphovsmännen till detta senare för förfoganden över det tidigare.

För svensk rätts del kan påpekas önskvärdheten av en regel av innebörd att ideell rätt enligt 3 § URL blott kunde göras gällande mot den färdigställda produkten[6] samt dessförinnan endast mot utnyttjande *utom* framställningsförfarandet för filmen eller TV-programmet av vad som är kränkande för den ideella rätten. För att vinna fördelarna av en tidpunkt för färdigställande borde uppmuntras en ordning enligt vilken en bestämd version framlägges för godkännande av alla berörda parter. Av uttalanden från företrädare för filmbranschen har inhämtats att man regelmässigt förfar just så att de som kan tänkas ha ideella intressen att bevaka sättes i tillfälle att godkänna slutprodukten. I filmnormalkontraktet 1968 uttalas endast att författaren skall beredas tillfälle att se filmen innan premiärannonseringen begynner (§ 6).

6) Se härtill Lögdberg i RIDA 62 (1969) s. 65.

Enligt avtal mellan STIM och SR angående villkor för TV-utsändning av dramatiska verk av de medlemmar i Sveriges Dramatikerförbund som på STIM överlåtit sina dramatiska rättigheter (1966—69; prolongerat till 1/7 1970) § 10 skall ändringar, strykningar eller tillägg av mer väsentlig karaktär och som ej är nödvändiga med hänsyn till televisionens karaktär, tekniska uttrycksmedel och inspelningsförhållanden underställas författaren för godkännande. En författare som icke svarar för scenariot kan tänkas böra vara intresserad av att taga del därav innan arbetet fortskrider med inspelning.[7] Scenariot brukar dock kunna ändras under inspelningens gång eller under repetitioner, då förhandsupptagning sker. Den franska rättens ståndpunkt, i den tolkning som har hävdats i Avd. III kap. 2, synes vara väl ägnad att föreslå som utfyllande norm även för svensk rätt.[8]

Ett godkännande från upphovsmännen har naturligtvis bl.a. till funktion att fritaga filmframställaren från ansvar för utnyttjande av en film, som kan utsättas för invändning, grundad på ideell rätt. Om här bör krävas uttryckligt samtycke av upphovsmannen eller det bör anses tillräckligt att han försättes i tillfälle att framställa invändningar kan bara avgöras med hänsyn till omständigheterna i det enskilda fallet. AK har beträffande eftergift av den ideella rätten enligt 3 § URL anfört att, även om ingen uttrycklig förklaring givits, omständigheterna vid en överlåtelse av verket kan vara sådana, att upphovsmännen måste anses ha eftergivit sin rätt.[9]

Invändningar under framställningsperioden, grundade på förberedande produkter, kan självfallet gendrivas med hänvisning till avtalsbestämmelser eller genom att det anses att en överenskommelse, t.ex. om medverkan i framställningsarbetet innefattar avstående från invändningsrätt. Det är emellertid rimligt för normala fall att en sådan eftergift, hur den än skett, anses begränsad till de utnyttjanden som betingas av och är nödvändigt förbundna med sådana moment i framställningsförloppet som är förutsebara vid avtalstillfället.

---

7) Jfr Haxthow i NIR 1960 s. 21.
8) Se ovan s. 174 ff.
9) SOU 1956 : 25 s. 128.

Kap. 2

VII.2

Skydd mot icke medgiven bearbetning

Redan framställning av en bearbetning av ett verk förutsätter icke att det bearbetade verkets upphovsman givit sitt medgivande. Först då verket i sitt bearbetade skick mångfaldigas eller förelägges allmänheten anses dess upphovsmans rätt beröras.[1] En anledning till att icke uppställa ett krav på tillstånd att bearbeta kan vara att det icke generellt kan förutses i vilket beroende bearbetningsverket kan komma att stå till originalverket.

Vid filmframställning kan emellertid skäl finnas för en motsatt regel. Filminspelning förutsätter i allmänhet stora ekonomiska insatser. Möjligen kan just det faktum att stora sådana insatser gjorts i praktiska fall motivera att upphovsmannen ej gentemot ett åberopande av 56 § URL från filmframställarens sida kan hindra dennes utnyttjande av filmen mot sådan skälig ersättning, som lagen föreskriver. Om upphovsmannen ej har rätt att hindra att bearbetningen utföres löper han sannolikt en större risk än eljest att hans invändningar mot att en bearbetning utnyttjas, vilken han ogillar (men som ej kan angripas medelst 3 § URL), icke vinner beaktande vid en prövning jämlikt 56 § URL.

Det synes typiskt sett icke böra vara omotiverat att begära av filmframställare att de överblickar vad de behöver utnyttja och hur utnyttjandena skall tillgå samt att de innan den spelklara filmen framställts skaffar rätt att bearbeta det konstnärliga eller litterära underlag som finnes. I det allt övervägande antalet fall måste det ligga i både upphovsmäns och framställares intresse att överenskommelse träffas i god tid, innan stora kostnader nedlagts.[2]

För en regel om skyldighet att redan inför filmframställningen införskaffa erforderliga medgivanden till bearbetning talar också följande förhållande. Om en författare (Aman) medgivit bearbetning för en film

1) SOU 1956 : 25 s. 135.
2) Jfr beträffande tysk rätt ovan s. 230 och RegE s. 51 sp. 2.

B av hans verk A kan bearbetarens (Bman) rätt tänkas gå om intet, innan han börjat utnyttja den, genom att det visar sig att en annan person (Cman) framställt, men ännu ej offentliggjort, en bearbetning av A. Bmans rätt enligt avtalet med Aman kan visserligen föranleda att Cman icke får utnyttja C, men åtminstone sedan väl Bman kunnat ta del av C är utrymmet för upphovsrättsgrundande självständig bearbetning i B inskränkt. Bman föranledes undvika likhet med C. Situationen är visserligen speciell, men uppkomsten av den synes icke böra uppmuntras genom en regel om fri framställning av bearbetning.

Om vid live-utsändning i TV bearbetningens originalföreteelse utgöres av först utsändningsinnehållet blir vad som i denna avdelning kap. 1 nämnts om ideellrättsligt intrång genom live-program i motsvarande mån relevant.

Gentemot vad som har anförts om bearbetning för film kan emellertid hävdas att regeln att först bearbetningsverkets mångfaldigande eller dess framläggande för allmänheten berör originalupphovsmannens rätt medför en befogad lättnad för framställaren under filmframställningen. Han behöver icke — försåvitt han ej mångfaldigar utförda bearbetningar — riskera invändningar under framställningsförloppet, grundade på bearbetningsskyddet.

Inskränkningen av framställarens frihet till att icke gälla mångfaldigande kan emellertid tänkas omintetgöra effekten av hans bearbetningsfrihet. Det är nämligen opraktiskt att föreställa sig att framställaren normalt skulle kunna nöja sig med ett exemplar av bearbetningsverket, och framställning av flera exemplar av bearbetningen förutsätter sålunda tillstånd. Bearbetning av ett litterärt alster till annat, som i sin tur skall användas i filmarbetet såsom grundval för filmen, t.ex. såsom manus eller scenario, resulterar i en produkt, varav filmen i sin tur normalt — upphovsrättsligt sett — utgör en bearbetning (successiv bearbetning). Det första bearbetningsverket mångfaldigas då i bearbetning i filmen. Praktiska skäl (ex. behov av arbets- och arkivexemplar) talar emellertid emot att genom en sådan uppfattning av den successiva bearbetningen hindra fria bearbetningar och andrahandsbearbetningar, i vad de uteslutande tjänar framställningen av den slutliga filmen, försåvitt vad förut anförts om de risker som åberopande av 56 § URL kan föranleda för upphovsmännen skjutes åt sidan.

Kap. 3

VII.3

Ändringsfrihet efter medgivande att bearbeta verk för programinnehåll

I Avd. II kap. 1 (s. 96 ff.) har redan berörts frågan hur gränsen skall dragas mellan å ena sidan vissa ändringar (tekniska etc.) som rymmes under återgivningsbegreppet och å andra sidan ändringar, vilka motiverar tal om bearbetning eller som eljest icke rymmes under återgivningsbegreppet. I detta kapitel skall studeras vilka förutsättningar URL ger för bestämning av den ändringsfrihet som följer av ett medgivande att bearbeta ett verk för programinnehåll, vare sig det upptages på film eller sändes direkt (live).

Lögdberg har som en möjlig konsekvens av medupphovsmannaskap till själva filmverket för manus- eller scenerioförfattaren pekat på att medupphovsmannaskapet måhända skulle medföra att författaren kunde anses ha, åtminstone tyst, samtyckt till ändringar, som, försåvitt han icke ansåges som medupphovsman, kunde tänkas kränka hans ideella rätt, och därför vara otillåtna under ett tillstånd att utnyttja verket för film.[1] Detta Lögdbergs uttalande skall tagas till utgångspunkt för den följande framställningen såsom bakgrund till ett studium av lagtext och motivuttalanden. I Avd. VI kap. 3 (s. 364 ff.) har redan konstaterats att manus- och scenerioförfattare icke med stöd av sina litterära alster blir medupphovsmän till film- och TV-verk. Som uttryck för den balansering av intressen som omtalats i inledningen till denna avdelning förtjänar Lögdbergs ståndpunkt beaktande, oberoende av vad som kan gälla i angivet hänseende.

Kan det då verkligen förhålla sig så att just en ställning som medupphovsman till "själva filmverket", vid i övrigt oförändrade allmänna regler, här skulle böra medföra andra konsekvenser beträffande den ideella rätten än dem som eljest skulle kunna bli resultatet av ett tillstånd att överföra manuskriptet till en ny konstart, filmens? Också i det senare alternativet måste, kan det tyckas, under skilda omständig-

1) Lögdberg s. 106.

heter ett tyst samtycke kunna komplettera medgivandet till bearbetning med effekt att göra eljest ej tillåtna ändringar lovliga.[2]

AK förefaller emellertid i sina motiv till 28 § URL vara av annan mening än den som framgår av Lögdbergs uttalande. Visserligen omtalas i lagmotiven såväl uttryckligt som tyst samtycke såsom giltiga grunder för ändringsfrihet[3], men enligt kommittén bör man skilja mellan sådana ändringar som faller inom rätten att bearbeta för en ny konstform och sådana som innefattas i rätt att inom ramen för bearbetningen göra de ytterligare ändringar som må anses önskvärda. Rätt att bearbeta ett verk för film eller TV medför rätt att underkasta verket den bearbetning som kan betingas av filmens eller TV:s teknik och uttrycksmedel. Denna rätt följer omedelbart på grund av överlåtelseavtalet, medan ytterligare ändringar principiellt beror av upphovsmannens inhämtade samtycke.[4] Hur ett sådant, överlåtelseavtalet kompletterande samtycke skulle kunna vara "tyst" utan att förbindas med åtminstone något slag av ytterligare kontakt parterna emellan är icke lätt att inse.

Man kan fråga sig vad det kan vara för tankegång som föranlett Lögdberg att just till frågan om medupphovsmannaskap knyta den särskilda effekten av giltighet för tyst samtycke till ändringar, som eljest skulle kränka den ideella rätten, och AK att göra sin skillnad mellan å ena sidan ändringsfriheten under en rätt att bearbeta och å andra sidan friheten att göra ytterligare ändringar med särskilt samtycke. I annat sammanhang förbinder Lögdberg f.ö. med medupphovsmannaskap en rätt för författaren att motsätta sig även smärre ändringar av det färdigställda filmverket än han eljest skulle ha.[5]

Sannolikt ligger grunden för Lögdbergs syn i att han, såsom i ett här tidigare nämnt tolkningssammanhang (ovan s. 358 f.), främst tänkt sig hela företeelser, t.ex. en film, en bok eller ett TV-program, som grund för URL:s verksbegrepp som jämförelseobjekt. En sådan utgångspunkt

---

2) Jfr Renauld s. 231 f. och Desbois i NIR 1967 s. 163 ff.
3) Se t.ex. SOU 1956 : 25 s. 288.
4) S. 287 f. Jfr 16 § LittL resp. 11 § KonstL i deras lydelse efter 1931 års ändringar. I det förstnämnda stadgandet begagnades som avgränsning att bearbetningsmedgivandet endast innefattade ändringar vilka nödvändiggjordes av det med överlåtelsen avsedda ändamålet; i det senare ansågs endast sådana ändringar innefattade som nödvändiggjordes av det för efterbildande av konstverket använda förfarandet.
5) Lögdberg s. 219. Jfr s. 226 f.

leder lätt bort från principen att vars och ens rätt beror av vars och ens arbetsresultat. Sålunda medger Lögdberg att ett medupphovsmannaskap, som han uppfattar det, kan ge skydd för författaren till en bok som filmats mot att någon framställer en ny film, grundad på den tidigare filmen, trots att "de vid skapandet av det nya verket auktorrättsligt relevanta momenten i den därvid mångfaldigade delen av filmverket icke alls eller endast i obetydlig utsträckning återfinnas i den filmade boken."[6] Lögdberg framhåller att det torde stå i god överensstämmelse med förhållandena inom filmbranschen att betona filmverkets karaktär av särskilt verk, låt vara att det är likt det tidigare verket. Han förefaller närmast tänka sig att därigenom, och genom att författaren anses vara medupphovsman, författaren erhåller en möjlighet att s.a.s. tillgodoräkna sig filmverket även i vissa avseenden som icke sammanhänger med hans ursprungliga insats, boken, manuskriptet, scenariot etc.[7] En sådan konsekvens synes Lögdberg acceptera vad beträffar manus- och scenarioförfattare. Han anser den knappast vara motiverad beträffande upphovsmän till verk som skapats utan syfte att inspelas på film, försåvitt icke författaren gjort betydande insatser, som inriktats på själva filminspelningen.[8]

Mot den angivna bakgrunden söker Lögdberg gendriva vad som kan ha föranlett AK att i sina motiv till 28 § göra skillnad mellan å ena sidan konsekvenserna av en överlåtelse av bearbetningsrätt och å andra sidan särskilt medgivande till längre gående ändringar än bearbetningen får medföra. Kommittén skulle ha laborerat med ett dubbeltydigt verksbegrepp, nämligen att ett filmverk *än* representerade samma verk som en bakomliggande bok etc., fastän i annan gestalt, *än* utgjorde ett särskilt verk ("det bearbetade verket" — eller vad här tidigare har kallats "bearbetningsverket" — i motsats till "originalverket"[9]), med samma "inre form", även om originalverk och bearbetningsverk endast delvis vore identiska.[10] Upphovsmannen till originalverket skulle då enligt Lögdbergs uppfattning av AK även vara medupphovsman till filmverket men ha en oberoende skyddstid för original-

6) Lögdberg s. 220.
7) Se Lögdberg s. 217 ff. Jfr vad som ovan s. 161 ff. anförts om fransk rätt.
8) Lögdberg s. 226.
9) Med "det bearbetade verket" avses i det följande liksom hittills naturligen originalverket.
10) SOU 1956 : 25 s. 99 f. Jfr Lögdberg s. 217 f. och 248 ff.

verket såsom självständigt bidrag.[11] Kommitténs åsikt skulle enligt Lögdberg leda till att nytillskott i bearbetningsverket icke vore självständigt skyddade, vilket just vore ett skäl för tanken på att ge skydd för originalverkets upphovsman såsom medupphovsman till bearbetningsverket.[12] Denna Lögdbergs tolkning och slutsats har redan diskuterats (s. 354 ff.).

Om nu filmverk icke skulle tillerkännas den självständiga karaktär som Lögdberg omtalat, och det litterära underlagets upphovsmän icke skulle anses vara medupphovsmän till ett självständigt filmverk, så skulle till synes — och just detta tyckes Lögdberg vilja undvika — på sätt AK angivit ett tillstånd att bearbeta det litterära alstret för film eller TV endast ge rätt att göra ändringar, som icke skulle beröra den "inre formen".[13] Något *tyst samtycke* till andra åtgärder än överförande till annan "yttre form" eller dylikt med bibehållen "inre form" kunde icke anses givet i själva bearbetningsmedgivandet; det skulle ligga utanför begreppet bearbetning. Endast ändringar som direkt påkallades av överföringen till ny konstart kunde anses medgivna. Bearbetningen skulle kunna sägas utgöra *återgivning* i annan konstart, "yttre form" etc.[14] och längre gående ändringar skulle kräva upphovsmannens inhämtade samtycke. Avhängighet av vilket innehåll som gives klassen av sådana ändringar, vilka kan sägas direkt ha påkallats av överföringar till ny konstart[15], kan medföra en beaktansvärd risk för att framställarens ändringsfrihet blir alltför snålt tillmätt för att motsvara en rimlig intresseavvägning. Denna risk har Lögdberg förutsett möjligheten att minska genom att föra in tanken på medupphovsmannaskap för den person vars verk utnyttjats för film.

28 § URL förutsätter emellertid uttryckligen att överlåtelse av upphovsrätt kan förknippas med avtal om ändringar av verket. Detsamma gällde tidigare enligt 16 § 1 st. LittL och 11 § KonstL. Det förutsättes

---

11) Lögdberg s. 254; jfr SOU 1956 : 25 s. 135.
12) Lögdberg s. 250 f.
13) SOU 1956 : 25 s. 99 f.
14) Jfr Renaulds bedömning s. 222 f., av Desbois, 1 uppl., nr. 577 (s. 599). Renauld uttalar vidare, s. 226, att "Si l'oeuvre originaire et son adaptation sont substantiellement unes, le droit moral de l'auteur de l'oeuvre primitive s'appliquera avec la même intensité à l'adaptation de celle-ci et à sa reproduction. L'artiste originaire ne pourra donc couvrir d'une autorisation préalable les modifications importantes qu'exige l'adaptation et l'auteur de l'oeuvre dérivée courra toujours le risque d'un désaveu arbitraire de la part de l'auteur primitif."
15) Se därom ovan s. 97 ff.

vidare enligt 26 § URL för utnyttjanden av verk enligt bestämmelserna i 2 kap. URL. Det är således uppenbart att avtal om ändringar får sin fulla giltighet med endast de inskränkningar enligt URL som kan följa av 3 §.[16] Ändringar, som är i 3 §:s mening kränkande, får endast ske, om de innefattas under en i avtal till art och omfattning begränsad användning av verket. Det synes härvid enligt lagförarbetena icke vara av betydelse hur mycket av den ideella rättens innehåll som eftergives. Avgörande är preciseringen av arten och omfattningen av utnyttjandet av verket.[17] Skyddsregeln i 3 § URL tar särskilt sikte på att generella eftergifter av ideell rätt och generella överlåtelser av upphovsrätt icke skall anses innefatta rätt att göra kränkande ändringar. Det kan gälla sådana ändringar som "förringar originalets konstnärliga nivå och stil eller innebär ingrepp i dess bärande innehåll och tendens". Som exempel kan nämnas att en viss politisk tendens i underlaget för ett TV-program förbytes i sin motsats genom programmets utformning.[18]

Emellertid anfördes i motiven till 3 §, såsom exempel på generell överlåtelse, som ändock bör anses vara i erforderlig mån begränsad till ändamålet, överlåtelse av rätt att använda verk för viss filminspelning eller för ett visst framförande i TV.[19] AK betonar att det är av betydelse såväl för filmframställaren som för upphovsmannen att ett så preciserat avstående får rättslig giltighet.[20] Det räcker icke för giltig eftergift att användningen preciserats; även dess omfattning måste framgå.[21] Framställaren behöver ett för upphovsmannen bindande besked. Upphovsmannen skulle eljest få svårigheter att nå en uppgörelse med framställaren. Detsamma gäller naturligtvis för TV-förhållanden. Om upphovsmannen i stället har granskat och godkänt ändringarna kan han enligt kommittén knappast ens sägas ha eftergivit sin ideella rätt, han kan då i stället anses stå för en ny version av verket genom sitt godkännande; detta är särskilt tydligt i de fall, då han själv medverkat vid verkets omarbetning eller omgestaltning för den nya versionen.[22]

De norska lagmotiven ger uttryck för en mer inskränkt frihet för

16) Se SOU 1956 : 25 s. 288.
17) SOU 1956 : 25 s. 127 f. och KProp 17/1960 s. 72 f.
18) SOU 1956 : 25 s. 123 f.
19) SOU 1956 : 25 s. 127 f. och KProp 17/1960 s. 72 f.
20) Se även SOU 1956 : 25 s. 272.
21) KProp 17/1960 s. 72 f.
22) SOU 1956 : 25 s. 128 f. Upphovsman kan han dock icke bli enbart genom ett godkännande. AK :s uttryckssätt är i beaktande härav något missvisande.

framställare, som endast fått en sådan befogenhet som att använda verk för filminspelning eller framförande i TV. Där uttalas på ett stadium av förarbetena att med "begrenset" i uttrycket "begrenset etter art og omfang" ligger att det måste vara ett *"innskrenket* bruk. En fraskrivelse vil ikke kunne godtas, selv om den er angitt ved en positiv oppregning av bruksbeføyelsene".[23] På ett senare stadium preciserades kravet ytterligare, på ett sätt som också kom till uttryck i själva lagtexten, genom att ordet "begrenset" ersattes med "avgrenset", med förklaringen i motiven att "meningen må vaere at fraskrivelsen skal vaere eksakt".[24]

AK:s motiv är uppenbarligen oklara vad gäller de krav som skall ställas på medgivande av upphovsmannen till ett för programinnehåll utnyttjat verk för ändringar i förhållande till detta. Å ena sidan anser ju kommittén att den, bl.a. för att vinna trygghet för framställaren mot invändning om obehöriga ändringar, bör låta ändringar, som i och för sig skulle innefatta en kränkning av upphovsmannens rätt enligt 3 § URL, anses tillåtna, trots att eftergiften av den ideella rätten vid överlåtelse av bearbetningsrätten endast preciserats genom uttryck som anger att bearbetningen sker "för viss film" eller "för visst TV-program". Kommittén anför att en sådan eftergift av rätten icke kan antagas leda till mer allvarligt förfång för upphovsmannens personliga intressen, eftersom verkets användningsområde är begränsat.[25] Å andra sidan uttalar kommittén, i sammanhang då det gäller icke kränkande ändringar, att dessa på grundval av medgivande till bearbetning endast får företagas i den mån de betingas av filmens eller TV:s teknik och uttrycksmedel, om icke upphovsmannens tillstånd inhämtats till längre gående ändringar.

Ett krav på särskilt tillstånd för vissa ändringar enligt 28 § skulle skapa just det osäkerhetstillstånd som man velat undvika i motiven till 3 §. Dessutom förefaller rättsskyddet för upphovsmannen bli svagare vid kränkande ändringar än vid övriga, vilket icke kan ha avsetts. Det är dock värt att notera, att *lagtexten* i 28 §, ställd mot motiven till 3 §, icke behöver föranleda den angivna oklarheten, eftersom det avtal som åsyftas med "om ej annat avtalats" i 28 § kan

23) NoMot II s. 22.
24) NoMot III s. 16.
25) SOU 1956 : 25 s. 128, jfr s. 288.

påstås föreligga just i en överlåtelse av bearbetningsrätt för film eller TV med den innebörd som framgår av kommitténs uttalande i motiven till 3 §, dvs. ett totalt avstående av anspråk på ändringsskydd.[26] Det är kommitténs krav i *motiven* till 28 § som åstadkommer oklarhet.

En möjlig lösning vore att helt enkelt bortse från motivuttalandet till 28 § om två slags medgivanden. Ståndpunkstagandet skulle i så fall böra bero av en avvägning av tyngden bakom de skäl som kommittén anför för sin begränsning av ändringsfriheten vid 28 § i förhållande till skälen för den ev. större ändringsfriheten vid 3 §. Omtanken om upphovsmännens avsättningsmöjligheter och om ett ostört produktionsförlopp (3 §) skulle stå mot syftet att upphovsmannens verk icke skall behöva underkastas sådana ändringar som, utöver dem som påkallas av just omställningen till annan konstart, kan anses lämpliga för att göra produkten mer publikdragande eller dylikt (28 §).[27]

Det synes emellertid oundgängligt att ändringsfriheten på grundval av en överlåtelse av rätt att bearbeta verket begränsas på något sätt, även om "3 §-linjen" väljes. Åtminstone bör upphovsmannen kunna invända mot sådana utnyttjanden av sitt verk som icke kan motiveras av något rimligt intresse för framställaren.[28] Lag och lagmotiv skänker dock inga säkra hållpunkter för en sådan begränsning. Kommittén uttalar visserligen vid 3 § att den velat möjliggöra eftergift av ändringsskyddet, bl.a. eftersom det stundom kunde utgöra hinder för upphovsmannen att ekonomiskt utnyttja sitt verk.[29] Det förefaller emellertid mycket tveksamt, om man kan våga tolka det generella uttalandet så, att ändringar, som normalt icke skulle ha påkallats för programinnehållet, skulle undantas från presumtionen om eftergift; den efterföljande motivtexten talar emot en sådan tolkning. Det är vidare att anta att man icke kan undgå obilliga resultat genom att anse 29 § tillämplig, eftersom ändringsfriheten icke framgår som en orättmätig följd av ett avtalsvillkor utan av underlåtenhet att begränsa en effekt av själva överlåtelsen och eftersom lagtexten är resultatet av en inskränkning under förarbetena i för-

26) Jfr Lund s. 199.
27) SOU 1956 : 25 s. 287.
28) Jfr art. 1134 i den franska Code Civil och le Tarnec s. 239.
29) S. 127 f.

hållande till en lydelse, som skulle ha givit det skydd som nu efterlyses.[30] Att påstå att den vidsträcktare ändringsrätten skulle följa av "tyst samtycke" i stället för av själva bearbetningsmedgivandet för film eller TV, varför man i själva verket skulle stå inför ett villkor (låt vara tyst), som kunde nås med 29 §, vore att ge rang av skäl åt en lek med ord.

En utgångspunkt för att komma ur den återvändsgränd som kan anses uppstå genom kommitténs till synes med varandra svårförenliga uttalanden erbjuder dock faktum att det samtycke som kräves *enligt 28* §, såsom redan omtalats, icke behöver vara uttryckligt utan även kan vara tyst. I avsaknad av lag eller motivuttalande att samtycket för just de "extra" ändringarna skall vara uttryckligt bör icke uppställas ett krav på annan form för samtycket än som generellt uppställes, d.v.s. att omständigheterna varit sådana att upphovsmannen får anses ha lämnat samtycke till ändringarna.[31]

Det kan emellertid tyckas strida mot hela den tänkbara idén med kommitténs skillnad mellan effekten av olika medgivanden att låta det vara tillräckligt att man av omständigheterna kan sluta sig till att upphovsmannen icke kan anses ha motsatt sig ändringen, eftersom man ju skall begagna samma typ av resonemang om vad som i brist på uttrycklig överenskommelse kan anses omfattat på följderna i ändringshänseende av själva bearbetningsmedgivandet. Inför de svårigheter som här påvisats att förena kommitténs olika uttalanden, och med stöd av läran att ett samtycke (av vad slag det vara må) icke behöver vara uttryckligt i sistnämnda sammanhang, må det vara berättigat att här föreslå en lösning, som inriktas på att under respekterande av lagtextens lydelse tillgodose det väsentliga av vad som kan ha avsetts med AK:s uttalanden såväl under 3 § som under 28 § URL.

Förslaget avser att man i konkreta fall först ställer frågan vilka ändringar som skäligen kan anses täckta av uttryck som "betingad av filmens eller TV:s teknik och uttrycksmedel" och därefter, sedan dessa ändringar avskilts, underkastar vad som kan bedömas falla utanför den kategorin hypotetisk prövning, om det utgör sådant som man med hänsyn till omständigheterna kan sluta sig till att upp-

30) Se SOU 1956 : 25 s. 292 f. och KProp 17/1960 s. 184 f.
31) Se SOU 1956 : 25 s. 287, KProp 17/1960 s. 388 f. (lagrådet) och Lund s. 199.

hovsmannen icke bort motsätta sig. Vid den senare bedömningen måste beaktas just det skäl som AK i motiven till 3 § ansett vara bland andra vägledande för en omfattande ändringsfrihet under ett medgivande av en till art och omfattning begränsad användning av verket, nämligen att upphovsmannen — som dock inlåtit sig på avtal med film- eller programframställaren — icke bör kunna motsätta sig en viss användning av verket, om han genom att redan vid avtalet ha intagit sin ståndpunkt skulle ha (väsentligen) försvårat en uppgörelse med film- eller programframställaren.[32] Att bedömningen härav sker på detta plan i stället för, som kommittén möjligen har avsett, under ställningstagande till vad som omfattas redan av överlåtelsen av själva bearbetningsrätten spelar ju alls ingen roll i praktiken. Förvärvaren av bearbetningsrätten förlorar heller icke något av det skydd för rimligt, ostört utnyttjande som kommittén åsyftar vid 3 § genom att man tillåtes konstatera av omständigheterna beträffande avtalet med upphovsmannen att denne t.ex. skulle ha motsatt sig en ändring, vilken uteslutande har till syfte att göra filmen eller programmet mer publikdragande. För att en sådan inställning hos upphovsmannen skall få effekt mot hans motpart bör dock denne ha kunnat inse förhållandet och dess betydelse för upphovsmannens medgivande.

Den här förordade ordningen för bedömning föregriper icke — så som valet av medupphovsmannaskap som underlag för bedömningen skulle göra (ovan s. 389) — lösningsförslag till andra upphovsrättsliga problem på film- och TV-området. Ingen särskild konstruktion av upphovsmannaskapet till film eller TV motiveras av URL:s reglering av ändringsfriheten vid framställning av vad medierna förmedlar.

32) Jfr Baum i GRUR Int. 1965 s. 422 sp. 2, som anser att ideell rätt icke bör få leda till att någon vinner ekonomiska fördelar utöver dem som de rent ekonomiska upphovsrättsliga befogenheterna kan tänkas ge.

Deutsche Zusammenfassung

Die sachliche Unterlage dieser Abhandlung besteht aus dem Programminhalt des Fernsehfunks sowohl in bezug auf die Filmaufnahme, Tonbandaufnahme usw. als auch bezüglich der Sendung. Folgende Probleme werden behandelt: Fragen des Urheberrechts, des Rechts ausübender Künstler und des Photorechts, d.h. in weitem Sinne urheberrechtliche Fragen hinsichtlich des Programminhalts.

Film und Fernsehen sind in mehreren Hinsichten mit einander verwandt. Film und Fernsehprogramme werden durch ihre audiovisuelle Gestaltungsfähigkeit gekennzeichnet. In beiden ist der Inhalt das Ergebnis der Arbeit vieler Personen. Einige derjenigen, die am Endergebnis beteiligt sind, waren mit den literarischen Vorstufen oder sonst mit Vorbereitungsaufgaben beschäftigt, während andere vorwiegend mit dem Inhalt des Films selbst oder mit dem des endgültigen Programms arbeiteten. Leistungen mit künstlerischem Ziel vereinigen sich mit solchen, die aus technischen Motiven hervorspringen.

Der Fernsehfunk ist heute eine Form des Filmausnutzens, die sich hinsichtlich ihrer finanziellen, kulturellen und sozialen Bedeutung ohne weiteres mit sonstiger Vorfürung von Film vergleichen lässt. Im Fernsehen lassen sich Arbeitsergebnisse derselben literarischen, künstlerischen, photographischen Art etc. verwenden wie im Film, es mag sich um eine Filmsendung oder eine Life-Sendung handeln. Für das Studium der für Film und Fernsehen gemeinsamen urheberrechtlichen Probleme bietet der Fernsehprogramminhalt eine breitere Unterlage als sich ergeben hätte, wenn für die Abhandlung der in juristischer Literatur als Sachunterlage überwiegende Film gewählt worden wäre.

Hauptgegenstand der Abhandlung sind die Voraussetzungen der Funktion des Urheberrechts betreffend Fernsehprogramminhalt, welche sich aus dessen *allgemeinen Regeln der Objekt- und Subjektverhältnisse* (d.h. aus den Regeln von Werk und Urheberschaft) ergeben, unter Berücksichtigung entsprechender laut allgemeinen Regeln gültiger photorechtlicher Verhältnisse und solcher Verhältnisse, die mit dem Recht der ausübenden Künstler zusammenhängen. Viele der zum Studium vorgenommenen Probleme reichen weit über das Fern-

sehgebiet hinaus. Vorschläge für die Lösung der Probleme riefen in mehreren Beziehungen recht eingehende Untersuchungen hervor in bezug auf die Grundbegriffe allgemeiner, in weitem Sinne urheberrechtlicher Regeln. Die Ergebnisse der Untersuchungen dürften auch ausserhalb des eigentlichen Gegenstands der Abhandlung von Bedeutung sein. Das zuletzt Gesagte bezieht sich in erster Linie auf die in Abt. II und in Abt. IV, Kap. 1, durchgeführten Untersuchungen der Rechtsobjekte.

Zweck dieser Zusammenfassung ist nur, über den Hauptgegenstand der Abhandlung und über einige der Untersuchungsergebnisse einen Überblick zu geben. Vieles liess sich nur andeuten. Fragen, die nach meiner Beurteilung für aussernordische Leser nur ein beschränktes Interesse haben, wurden hier zuweilen nicht einmal angedeutet. Auf die Untersuchungsergebnisse in Abt. III hoffe ich, in einem anderen Zusammenhang in fremder Sprache zurückkommen zu können. Aus diesem Grunde und wegen Platzmangels werden sie in dieser Zusammenfassung nicht erwähnt.

Abt. I

In dieser Abteilung wird der Herstellungsverlauf hinter dem Fernsehprogramminhalt präsentiert. Es werden dabei eine Anzahl Definitionen und Begriffserklärungen zu der darauffolgenden Darstellung gegeben. Hier werden nur die herstellungstechnisch bedingten Bezeichnungen erwähnt werden, die in der Abhandlung für solche Faktoren benutzt werden, an welche sich während verschiedener Phasen der Vermittlung von Bild und Ton an das Publikum, von der Aufnahme bis zum Empfang, Rechtsansprüche knüpfen lassen.

Gewisse der *Motivtatsachen*, Teile der Wirklichkeit, die sich vor der Aufnahme feststellen lässt, werden zum Gegenstand der Aufnahme gemacht, indem sie in Kameras, Mikrophone oder sonstige Apparate "hineingehen" um für die Sendung technisch bereitet zu werden. So entstehen *Aufnahmetatsachen*. Wenn diese die Person erreicht haben, die technisch dafür verantwortlich ist, dass eine Sendung zustandekommt, und die den Sendungsinhalt in Radiowellen übergehen lässt, werden sie als *Sendungstatsachen* bezeichnet. Wenn sie den Empfänger erreichen, ändert sich ihre Bezeichnung in *Empfangstatsachen*.

Abt. II

Gegenstand der Studien in dieser Abteilung sind die rechtlichen Voraussetzungen der Beurteilung der Objektunterlage von Ansprüchen, die auf dem Urheberrecht und dem Recht ausübender Künstler basieren, in bezug auf den Fernsehprogramminhalt, gleichviel ob sich die Ansprüche auf das Ausnutzen eines Objekts zwecks Herstellung eines Programminhalts oder nur auf das Ausnutzen von Programminhalt beziehen.

Im 1. Kapitel wird die Bedeutung der urheberrechtlichen Werkkriterien, angewandt auf den Programminhalt, studiert.

Als Unterlage der Darstellung und eines grossen Teils der in den späteren Teilen der Abhandlung geführten Diskussion kommt eine Auffassung der Rechtsgegenstände des Urheberrechts zum Ausdruck, deren Bedeutung sich kurz wie folgt ausdrücken lässt:

Urheberrechtliche Ansprüche müssen auf einer sachlichen Unterlage basieren, die in der Abhandlung als *Primarerscheinung* bezeichnet wird. Es versteht sich darunter eine Erscheinung, auf die sich jemand mit Recht berufen kann, indem sie — im Verhältnis zu anderen Erscheinungen — Trägerin einer tatsächlichen urheberrechtlichen Unterlage ist. Das Beurteilen der Erscheinung als Primarerscheinung gründet sich u.a. auf einem Vergleich mit schon vorhandenen Erzeugnissen. Handlungen, deren Ergebnis literarisch oder künstlerisch der Primarerscheinung gleicht, machen dieses Ergebnis urheberrechtlich abhängig vom Recht des Urhebers der Primarerscheinung. Die Abhängigkeit wird nach einem Vergleich festgestellt. Die Gleichheit lässt sich auf einen Komplex von Eigenschaften beziehen, die in beiden verglichenen Erscheinungen vorhanden sind. Dieser Komplex ist Unterlage der Ansprüche des Urhebers, sein Werk als Vergleichsobjekt, sein *"Eigenschaftswerk"*. Das von ihm Geschaffene ist in dem einen der Vergleichsglieder enthalten. Um ein Urheberrecht zu gründen oder um ein gegenübergestelltes Vergleichsglied auf Grund einer Gleichheit als abhängige *Sekundarerscheinung* zu bezeichnen, sind jedoch in dem vom Urheber ursprünglich Geschaffenen, in dem Inhalt der *Originalerscheinung* (der ersten Primarerscheinung) seines Werks, nicht immer und in jeder Lage die gleichen Eigenschaften erforderlich. Unter Sekundarerscheinung versteht sich eine Erscheinung, auf welche man sich urheberrechtlich nicht — auf Grund ihrer Eigenschaften oder einiger von ihnen — berufen kann, gegen das Recht des Urhebers auf das Eigenschaftswerk, dessen Anspruchsunterlage die Primarerscheinung ist.

Der Rechtsgegenstand — der Eigenschaftskomplex — wird sachlich bestimmt durch Kriterien, die in der Abhandlung in *qualitative* und *strukturabgrenzende* eingeteilt werden. Erstere beziehen sich auf die Art und die Beschaffenheit der Eigenschaften; diese sollen literarisch, künstlerisch, originell usw. sein. Letztere beziehen sich auf die Art, in welcher die zu beachtenden Eigenschaften im Eigenschaftskomplex hervortreten; sie zielen auf den materiellen Inhalt des Eigenschaftswerks, auf den Inhalt, auf welchen die qualitativen Kriterien angewandt werden und durch welchen sie sich erfüllen lassen. Die strukturabgrenzenden werden u.a. mit dem Zweck benutzt, sogen. selbständig schutzwerte Teile eines Werks von einander zu unterscheiden. Nach einer Diskussion über die Bedeutung der Kriterien *literarisch* und *künstlerisch* werden die Forderungen der Selbständigkeit und der Originalität untersucht sowie die Forderung, dass das Werk die Individualität seines Urhebers zum Ausdruck bringen soll. Es wird festgestellt, dass die drei letztgenannten Forderungen als Forderungen persönlichen Neuschaffens zu betrachten sind, und zwar solcher Art, dass sich ein Hervorbringen des Werks seitens mehrerer von einander unabhängiger Personen — sei es routinemässig, sei es rein mechanisch — nicht gut denken lässt. Es wird konstatiert, dass die Rolle des künstlerischen Zwecks als Werkkriterium, welche in den schwedischen Gesetzmotiven angedeutet wird, in erster Linie aus einer Anweisung besteht, bei urheberrechtlicher Künstlerschaftsbeurteilung die Kontinuität zu wahren.

Bei einem Durchgang von Argumenten zum Schutze der "inneren Form" usw. wird empfohlen, die erforderliche Strukturabgrenzung darauf zielen zu lassen, dass es bei der jeweils vorhandenen Art des Materials, der Mittel usw. oder der angegebenen Tatsachen nicht mehr oder weniger natürlich oder selbstverständlich gewesen sein darf, die vorhandene aktuelle Zusammenstellung derselben bezw. den zusammenfassenden Bericht über dieselben zu schaffen. Es wird betont, dass der Grad der Komplexität und das Mass des Neuschaffens entscheidet, ob ein "Inhalt" geschützt werden kann. Bezüglich des Begriffs "Idee" wird behauptet, dass die Frage, ob gerade das, was als Idee bezeichnet wird, des Schutzes wert ist, dadurch entschieden wird, ob das Ergebnis als Ganzes beziehen, je nach dem was sie ausgeführt die Beschreibung der Idee schutzwürdig ist, und dass es urheberrecht-

lich sinnlos ist, zu versuchen, in einer Werkerscheinung etwas als "Idee" zu definieren.

Nach einem Abschnitt über den Rechtsgegenstand des Bearbeiters wird die Bedeutung der äusseren Form — des Fernsehfunks — untersucht, für die Beurteilung der Frage, ob hinsichtlich urheberrechtlich geschützten Materials für oder im Programminhalt eine Wiedergabe, eine Bearbeitung oder eine sonstige Änderung gemacht wurde.

In einer Zusammenfassung der Werkkriterien wird u.a. festgestellt, dass der Sachbereich zur Feststellung künstlerisch schutzwürdiger Eigenschaftskomplexe aus dem ganzen Gebiet besteht, wo eine Spezialbestimmung der Ähnlichkeitsvergleiche weder durch Kenntlichmachung des Verwendungsgebiets des Verglichenen noch durch Angabe der Erzeugnisart (z.B. Photo) gemacht wurde, und dass die Abgrenzung zwischen künstlerisch Schutzwürdigem und Ungeschütztem ausschliesslich durch die Forderung persönlichen Neuschaffens nicht mechanischer, technischer oder routinemässiger Art und unter Berücksichtigung vorhandener Kontinuitätsinteressen zu geschehen hat. In der Abt. VI, 4. Kapitel, wird konstatiert, dass die Forderung des Neuschaffens nicht nur, wie im französischen, britischen und deutschen Recht, eine subjektive Neuheitsforderung zu erfüllen hat.

Beim Studium der Probleme dieses Kapitels werden durchweg Fernsehverhältnisse als Illustrationsmaterial und als Beurteilungsunterlagen benutzt.

Im 2. Kapitel werden die Rechtsgegenstände ausübender Künstler im Fernsehprogramminhalt studiert. Auch hier haben die speziell behandelten Probleme eine Bedeutung allgemeinerer Art, d.h. über den Fernsehbereich hinaus. Sie hängen mit dem Umstand zusammen, dass sich das Recht des ausübenden Künstlers gesetzgemäss auf seine "Darbietung eines literarischen oder künstlerischen Werks" bezieht. Es handelt sich bei den Problemen darum, ob die Anspruchsunterlage des ausübenden Künstlers Forderungen eines bestimmten Umfangs zu erfüllen hat und ob als Voraussetzung des Rechts auf das Ausnutzen seiner Darbietungen ähnliche Forderungen an das Ergebnis des Ausnutzens zu stellen sind.

Abt. III

Hier wird in verschiedenen Kapiteln die Regelung des Rechts am Inhalt von Fernsehprogrammen gemäss der Berner Übereinkunft sowie gemäss französischem, britischem und deutschem (BRD) Recht geschildert in bezug auf Problembereiche, die in der Abhandlung untersucht werden. Die Abschnitte bestehen aus selbständigen Ermittlungen solcher Art, dass sie nicht nur ein Unterstützen der Darstellung schwedischen (nordischen) Rechts in der Abhandlung bezwecken. Die Brüsseler und die Stockholmer Fassungen der Berner Übereinkunft werden ausführlich behandelt. Die Abschnitte über nationale Rechtssysteme wurden so gestaltet, dass sie alle eine möglichst durchgeführte Gruppierung von Fragen wiedergeben, die mit den Hauptproblemen der Abhandlung, nach der Reihe genommen, zusammenhängen. In jedem nationalen Abschnitt werden somit behandelt: Gegenstandsbestimmungen, Urheberschaftsbestimmungen, Bestimmungen des ursprünglichen Verhältnisses zwischen Personen, die beim Schaffen eines programminhaltlichen Werks mitwirkten, und schliesslich Bestimmungen, die sich laut allgemeinen Regeln auf die Verhältnisse der Urheber zum Hersteller eines Fernsehprogramms während des Darstellungsvorgangs beziehen.

Abt. IV

In dieser Abteilung wird studiert, inwiefern die in den schwedischen Gesetzen über das Recht an photographischen Bildern und über das Urheberrecht an literarischen und künstlerischen Werken vorhandenen Ausdrücke der Gegenstandskategorien äusserer Form auf den Fernsehprogramminhalt zutreffen. Es wird somit im 1. Kapitel studiert, was unter "photographischem Bild" zu verstehen ist und ob Bildern, die im Programminhalt von Life-Sendungen und in elektromagnetischen Aufnahmen vorkommen, ein Schutz zusteht. Im 2. Kapitel wird u.a. die Bedeutung folgender Ausdrücke im Gesetz über Urheberrecht studiert: "Film", "Filmwerk", "Bühnenwerk" und "Kunstwerk" und welche Rolle eine im Gesetz nicht genannte Kategorie, "Fernsehwerk", würde spielen können. Besonders werden die Auslegungsprobleme untersucht,

die dadurch entstehen, dass das Aufgehen eines Werks in eine andere äussere Form als die ursprüngliche bei Anwendung des Urheberrechtsgesetzes eventuell zu einer Änderung seiner Kategoriebezeichnung führen muss. So kann z.B. die filmische Wiedergabe eines Bühnenwerks eventuell zur Folge haben, dass gewisse Regeln, die die Bezeichnung "Filmwerk" enthalten, auf das Bühnenwerk in seiner filmischen Form anzuwenden sind, ungeachtet dass nur eine reine Wiedergabe stattfindet. Die Untersuchung der photorechtlichen Probleme führt zu der Auffassung, dass das Life-Bild laut schwedischem Recht nicht als photographisches Bild geschützt wird; ein Schutz setzt dauerhaft fixierte Bildbestandteile voraus. Der Raum, der dieser Zusammenfassung zur Verfügung steht, gestattet nicht, dass die im 2. Kapitel dargestellten Auslegungsergebnisse berichtet werden.

Abt. V

In dieser Abteilung werden Probleme behandelt, die mit der Bestimmung der Urheber von Fernsehprogramminhalt zusammenhängen. Im 1. Kapitel wird die Argumentation in den nordischen Ländern in der Frage, wer beim Film als Urheber zu betrachten ist, berichtet. Die Argumente in bezug auf Film treffen auch für Programminhalt — allgemein genommen — zu, indem in keinem der Länder eine Forderung des Fixierens des Werks als Voraussetzung des Urheberrechts aufgestellt wird. Bezüglich des heutigen Rechtszustandes wird festgestellt, dass das Gesetz und dessen Vorarbeiten wenig genaue Auskunft darüber geben, wie die Urheberbestimmung geschehen soll. Es stellt sich heraus, dass laut schwedischen Rechtsquellen jeder, der während der Aufnahmearbeit oder deren Vorbereitungen Leistungen literarischen oder künstlerischen Schaffens gemacht hat und der nicht nur ein Werk aufführt, als in Frage kommender Urheber denkbar ist. Das Recht der Urheber kann sich auf Teile des Endergebnisses und auf haben. In den Motiven der Gesetze der übrigen nordischen Länder lässt sich eine Tendenz spüren, ein Urheberrecht nur dann zu gewähren, wenn die Leistung das Filmwerk als Ganzes kennzeichnet, mit einer Konzentration auf den Verfasser, den Regisseur und den Komponisten. Es besteht jedoch keine Unterlage, vom Anwenden einer "Kategoriemethode" zu reden.

Im 2. Kapitel werden Probleme studiert, die durch die Vielfältigkeit potentieller Urheber entstehen können sowie durch die Schwierigkeit, Urheber von Programminhalt eindeutig festzustellen. Ferner wird studiert, welche allgemeinen Regeln den Hintergrund von Verträgen bilden und für Programmhersteller und Ausnutzer von Programminhalt die mit den genannten Problemen verbundenen Gefahren beseitigen oder mindern können. Dabei wird u.a. die Wirkung von Presumtionsregeln studiert in bezug auf das Recht, ein Werk auszunutzen und seinen Urheber zu vertreten, ebensowie Wirkungen von Arbeits-, Dienst- und Werkverträgen. Die Schlussfolgerung der Untersuchung ist, dass allgemeine Regeln es Herstellern und Ausnutzern von Programminhalt nur in ziemlich begrenzten Hinsichten ermöglichen, ohne Verträge eine Handlungsfreiheit und urheberrechtliche Sicherheit zu besitzen, und dass Arbeits-, Dienst- und Werkverträge allein ihnen längst nicht in allen Fällen die von ihnen gewünschte Freiheit bieten.

Im 3. Kapitel ergibt ein Studium der Möglichkeiten, die Kriterien der Urheberbestimmung zu präzisieren, dass, nachdem in einer bestimmten Erscheinung einmal Werkeigenschaften festgestellt wurden, die Frage, ob eine bestimmte Person als rechtlicher Urheber anzusehen ist, von einem Test abhängen muss, ob die Werkeigenschaften des Programminhalts dieselben sein würden, wenn jemand anders die Leistungen einer bestimmten Person ausgeführt hätte oder wenn diese Leistungen garnicht vorgekommen wären. Nur rein mechanisch, technisch oder routinemässig bedingte Leistungen sollten innerhalb des angegebenen Rahmens davon ausgenommen werden, eine Urheberschaft zu dem als schutzwürdig Erscheinenden zu bieten. Die obengenannten Kriterien der Urheberbestimmung lassen sich dazu benutzen, jemandem das Recht des Bearbeiters zuzusprechen, auch wenn die Forderungen des Neuschaffens bei einem Werk nicht die gleichen sind wie bei einer Bearbeitung.

Im 4. Kapitel wird die Frage behandelt, welche Rolle die in weitem Sinne literarische Unterlage des Fernsehprogramms als Grund der Bestimmung der Urheberschaft des Programminhalts spielt. Nach der einleitenden Präsentation verschiedener Formen literarischer Leistungen wird diskutiert, welche Unterlage die literarischen Ergebnisse von Bearbeitungen für Programme zwecks der Urheberbestimmung des fertigen Programminhalts bieten. Er geht hervor, dass nicht alle da-

zwischenliegenden Bearbeitungsglieder zwischen z.B. einer Novelle und einem Programminhalt den Bearbeitern in bezug auf den Programminhalt ein Recht motivieren, ohne Rücksicht darauf, wie notwendig deren Leistungen für das Zustandebringen des Programms gewesen sein mögen.

Das 5. Kapitel behandelt die neuschaffende und bearbeitende Rolle des Programmleiters bei Reportageprogrammen und sonstigen Programmtypen mit dem Zweck, Wirklichkeitsgeschehnisse zu vermitteln, und bei sogen. Feature-Programmen. Die Darstellung bezeiht sich auf eine Tätigkeit, die, typisch betrachtet, nicht den Charakter einer Regie des Aufgenommenen besitzt. Fragen des Schutzes der Regie von Motivtatsachen werden im 6. Kapitel studiert. Dies Kapitel behandelt auch die Frage des Urheberrechts, alternativ des Rechts ausübender Künstler, für Schauspieler und sonstige Bühnenkünstler sowie für technisches Personal. Aus dem 5. Kapitel geht hervor, dass Reportage- und Feature-Programme urheberrechtlich qualifizierenden Leistungen einen weiten Spielraum bieten. Es wird Einspruch erhoben gegen urheberrechtliche Herabwürdigung der Film- und Fernsehreportage.

Im 6. Kapitel wird nachgewiesen, dass die Zugehörigkeit einer Person zur Kategorie ausübende Künstler im Sinne des Urheberrechtsgesetzes nicht dazu führt, dass dem Betreffenden das Urheberrecht an Regieleistungen im Zusammenhang mit seiner Darbietung abgesprochen werden kann. Die im Norden stattgefundene Rechtsdiskussion über den Schutz der Regie von Bühnenwerken dient ferner als Ausgangspunkt des Studiums der Voraussetzungen eines Schutzes der Regie von Motivtatsachen. Zusammenfassend wird konstatiert, dass die in schwedischem Recht allem Anschein nach angestrebte Zurückhaltung bezüglich des Schutzes der Regie von Bühnenwerken nicht veranlassen sollte, der Motivregie im allgemeinen nur einen ebenso zurückhaltenden Schutz zuzusprechen.

Abt. VI

In dieser Abteilung werden die allgemeinen Regeln studiert, welche das Verhältnis zwischen Personen bestimmen, die an der Schaffung

eines Werks mitwirkten, welches in einem Programminhalt vorgefunden werden kann, sowie das Verhältnis dieser Personen gegenüber Dritten. Die sachliche und personelle Unterlage der Bestimmung des Rechtsverhältnisses zwischen mehreren Urhebern eines Programminhalts kann von Fall zu Fall in hohem Masse wechseln. Nicht zumindest schaffen Ausnutzungen von Teilen oder Elementen eines Programminhalts und das Verwenden desselben (oder dessen, was ihm zu Grunde lag) anderswo als im Programm ein Bedürfnis der Aufklärung über die Bedeutung der allgemeinen Regeln. Das gegenseitige Verhältnis zwischen denen, die am Programminhalt ein Urheberrecht haben, und deren Verhältnisse nach aussen hin werden in schwedischem Recht, wie übrigens auch in deutschem, durch Regeln bestimmt, die auf besonderen, gegenstandsangebenden Ausdrücken basieren. Nicht das Recht an einem Gegenstand, sondern die Gegenstandskonstruktion selbst erscheint dabei als in erster Linie bestimmend für die Verhältnisse zwischen den Urhebern und für ihre Verhältnisse nach aussen hin.

Das schwedische Urheberrechtsgesetz hat keine besonderen Regeln über ein Gegenstück zu der im § 9 des deutschen Urheberrechtsgesetzes von 1965 erwähnten Werkkombination. Wenn z.B. ein literarisches Werk mit einem musikalischen Werk verbunden wird, führt dies laut schwedischem Gesetz nicht an und für sich zu einer Beschränkung des Rechts eines jeden der Urheber. Dies wird im 1. Kapitel der Abteilung festgestellt, nach einem Durchgang der Aussagen während der Vorarbeiten zum Urheberrechtsgesetz.

Im 2. Kapitel wird untersucht, welches Recht in bezug auf Programminhalt den Urhebern von sogen. vorherbestehenden Werken zusteht, welche für den Programminhalt bearbeitet worden sind. Es wird darauf hingewiesen, dass z.B. kein gemeinsames Recht entsteht zwischen einem Manuskript- oder Bühnentextverfasser einerseits und den Urhebern eines Werks andererseits, wo der Programminhalt die Originalerscheinung ist. In dieser Originalerscheinung umfasst das Recht des Verfassers nur diejenigen Elemente oder Eigenschaften, die einer Behauptung zu Grunde liegen können, dass sie eine Bearbeitung (oder eine Wiedergabe) des früheren Werks sind. Für Urheber von Werken, welche laut den allgemeinen Werkkriterien, abgesehen vom Programminhalt, schutzwürdige Einheiten bilden, entsteht somit keine

Miturheberschaft dessen, was in eigentlichem Sinne ein Film- oder Fernsehwerk ist (ein Werk wo eine Film- bezw. Life-Sendung die Originalerscheinung ist).

Im 3. Kapitel werden die rechtlichen Formen des Verhältnisses studiert zwischen denjenigen Urhebern einerseits, bei denen zu einem gegebenen Zeitpunkt der Programminhalt die Originalerscheinung des von ihnen Geschaffenen ist — d.h. den Bearbeitern von vorher existierenden Werken — und Urhebern mit einem ursprünglichen Recht, andererseits, welches auf einem Film- oder Fernsehinhalt als künstlerischem Werk spezieller Art basiert. In diesem Kapitel werden auch Fragen des gemeinschaftlichen Rechts ausübender Künstler und Photographen berührt. Gemäss § 5 des Urheberrechtsgesetzes hat derjenige, der ein Werk oder Teile eines Werks zusammengestellt hat, das Recht auf Schutz seines "Sammelwerks", ohne dass dadurch das Recht der Urheber der zusammengestellten Werke beschränkt wird. In diesem Kapitel wird darauf hingewiesen, dass Film- und Fernsehwerke nicht als Sammelwerke im Sinne des Gesetzes zu bezeichnen sind. Im § 6 des Urheberrechtsgesetzes wird vorgeschrieben, dass das Urheberrecht an Werken mit zwei oder mehreren Urhebern, "deren Beiträge keine selbständigen Werke darstellen", den Urhebern gemeinschaftlich zusteht, wobei jedoch jeder von ihnen berechtigt ist, Verletzungen des Rechts selbständig zu verfolgen. In dänischem und norwegischem Recht wird für die Anwendbarkeit der entsprechenden Vorschriften berücksichtigt, dass sich die Beiträge nicht abtrennen lassen. Bezüglich schwedischen Rechts wird konstatiert, dass in der schwedischen Vorschrift unter dem Wort "Beiträge", "Beiträge *zum* Werk" zu verstehen ist. Die Selbständigkeit eines Werks und die Frage der Miturheberschaft wird also in schwedischem Recht dadurch entschieden, wie sich das Werk als Objekt der Anwendung für Film oder Fernsehen gestaltet.

Es wird ein Bericht gegeben über die Bedeutung des gemeinschaftlichen Rechts mehrerer Urheber an einem Werk der im § 6 erwähnten Art.

Im 4. Kapitel wird die Problematik des urheberrechtlichen Doppelschaffens behandelt, eine Problematik, welche, wie sich feststellen lässt, für Fernsehverhältnisse Bedeutung hat. Es wird betont, dass es sich bei einem behaupteten Doppelschaffen eigentlich um einen Wettbewerb mehrerer Urheber um das Recht an einem und demselben Werk

handelt. Es wird festgestellt, dass die oben schon angedeutete Schlussfolgerung, dass entstehende Probleme nicht mit Hilfe einer subjektiven Neuheitsforderung zu lösen sind, im schwedischen Urheberrechtsgesetz eine bisher nicht beachtete Unterstützung findet. Es wird eine Regel zum Schutze desjeningen vorgeschlagen, der das Werk zuerst geschaffen hat. Für Fälle, wo sich ein zeitlicher Vorrang nicht feststellen lässt, wird ein extensives Anwenden des § 6 des Urheberrechtsgesetzes über gemeinschaftliches Urheberrecht vorgeschlagen.

Abt. VII

Für Programmhersteller besteht ein starkes Interesse, sich dagegen zu schützen, dass die Programmdarstellung während der Schaffung des Programminhalts gestört wird, indem sich Urheber auf die Regeln des Schutzes gegen Änderung oder Bearbeitung ihres Werks berufen. Entgegen dem diesbezüglichen Interesse der Programmdarsteller steht, typisch gesehen, das Interesse der Urheber, dass Änderungen und Bearbeitungen in einer Weise geschehen, mit der sie sich einverstanden erklären können, oder mit der sie sich, sofern ein Vertrag geschlossen wurde, ihrer Ansicht nach einverstanden erklärt haben. In der Abteilung wird die Balancierung dieser Interessen in einer Reihe von Hinsichten studiert.

Im 1. Kapitel wird folgendes behandelt: Schutz der Urheber gegen solche Änderungen im Laufe der Darstellung, welche laut den diesbezüglichen Spezialregeln des Urheberrechtsgesetzes den Urheber in seinem ideellen Recht verletzen. In bezug auf schwedisches Recht wird betont, dass eine Regel wünschenswert sei, laut welcher sich ein ideelles Recht in bezug auf Änderungen nur gegen das fertiggestellte Erzeugnis geltend machen lässt und vor der Fertigstellung nur gegen das Ausnutzen von Elementen ausserhalb des Herstellungsverfahrens des Programminhalts, welches für das ideelle Recht kränkend ist. Anschliessend wird das Interesse der Feststellung eines Fixpunkts (wie in französischem Recht) diskutiert, wo der Verlauf der Herstellung als beendet zu betrachten ist, und zwar mit einem Erzeugnis, mit dem alle Interessenten einverstanden sind.

Das 2. Kapitel behandelt die Frage, ob schon das Recht eine Be-

arbeitung auszuführen, eine Vertragsschliessung voraussetzt, oder ob dies erst bei der Vervielfältigung oder der Veröffentlichung der Fall ist. Es wird in diesem Kapitel eine Regel diskutiert, die aus den Vorarbeiten des schwedischen Gesetzes hervorgeht und laut welcher das Recht des Urhebers erst dann betroffen wird, wenn das Werk in bearbeitetem Zustand vervielfältigt oder dem Publikum vorgelegt wird.

Im 3. Kapitel wird studiert, welche Voraussetzungen das Urheberrechtsgesetz bietet, die Änderungsfreiheit zu bestimmen, die aus der Erlaubnis erfolgt, ein Werk für einen Programminhalt zu bearbeiten, ungeachtet es sich um eine Filmaufnahme oder um eine Direktübertragung (Life-Sendung) handelt. Es wird hauptsächlich eine Unklarheit behandelt, die sich beim Vergleich verschiedener Teile der Gesetzmotive mit einander herausstellt und deren weitere Auslegung an dieser Stelle sich erübrigen dürfte.

Citerad litteratur

1. Förarbeten till lagar och konventionstexter m.m.

Actes de la conférence diplomatique sur la protection internationale des artistes, interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, Rome, 10—26 octobre 1961. Genève & Paris 1968 *Cit. Actes Rome 1961*

Actes de la conférence réunie à Rome du 7 mai au 2 juin 1928. Berne 1929 *Cit. Romhandl.*

Bergström, S., Rapport sur les travaux de la Commission principale No I (dispositions de droit matériel de la Convention de Berne — articles 1 à 20) de la Conférence de Stockholm de la propriété intellectuelle, 1967. DdA 1967 s. 190 ff. *Cit. Stockholmskonferensens första kommittés generalrapport*

Betaenkning over I. forslag til lov om ophavsretten til litteraere og kunstneriske vaerker og II. forslag til lov om retten til fotografiske billeder. (Afgivet af udvalget den 27. april 1961.) Folketinget 1960—61 (2. samling) blad nr. 256. Til lovforslag nr. 3 og 4 *Cit. DaMot IV*

BIRPI DA/20/2, Conférence de révision de Stockholm (droit d'auteur). Comité d'experts (nov. 1963). Rapport général du groupe d'étude suédois/BIRPI établi au 1er juin 1963 [Mångfald. maskinskr.] *Cit DA/20/2*

BIRPI DA/22/2, Conférence diplomatique de Stockholm, 1967 (droit d'auteur). Comité d'experts gouvernementaux (1965). Rapport général du groupe d'étude suédois/BIRPI établi au 1er juillet 1964. [Mångfald. maskrinskr.] *Cit. DA/22/2*

BIRPI DA/27/1, August 30, 1968, Working Group on Copyright Problems of Satellite Communications (Geneva, October 14 to 16, 1968) [Mångfald. maskinskr.] *Cit. DA/27/1*

BIRPI S/1, 15 mai 1966, Conférence de Stockholm de la propriété intellectuelle (1967). Convention internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques. Propositions de révision des dispositions relatives au droit d'auteur (articles 1 à 20) préparées par le Gouvernement de la Suède avec le concours des BIRPI *Cit. S/1*

BIRPI Conférence de Stockholm de la propriété intellectuelle, 1967. Commission principale I. Procès-verbal de la dixième séance [Mångfald. maskinskr.] *Cit. S/1/PV/No. 10*

BIRPI Conférence de Stockholm de la propriété intellectuelle, 1967. Commission principale I. Procès-verbal de la douzième séance [Mångfald. maskinskr.] *Cit. S/1/PV/No. 12*

BIRPI Conférence de Stockholm de la propriété intellectuelle, 1967. Commission principale I. Procès-verbal de la quinzième séance [Mångfald. maskinskr.] *Cit. S/1/PV/No. 15*

BIRPI Conférence de Stockholm de la propriété intellectuelle, 1967. Commission principale I. Procès-verbal de la dix-huitième séance [Mångfald. maskinskr.] *Cit. S/1/PV/No. 18*

Documents de la conférence réunie à Bruxelles du 5 au 26 juin 1948. Berne 1951 *Cit. Brysselhandl.*

Entwurf eines Gesetzes über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte von der Bundesregierung beschlossen. Deutscher Bundestag 4. Wahlperiode, Drucksache IV/270. Bonn 1962 *Cit. RegE*

Entwürfe des Bundesjustitzministeriums zur Urheberrechtsreform. Bonn 1959 *Cit. MinE*

Filmen — censur och ansvar. Betänkande avgivet av filmcensurutredningen. Stockholm 1969 *Cit. SOU 1969 :14*

Forslag til Lov om ophavsretten til litteraere og kunstneriske vaerker. Fremsat den 15. januar 1960 af undervisningsministern. Folketingstidende 1959—60 tilaeg A (167), sp. 2657 ff. *Cit. DaMot II*

Forslag til Lov om retten til fotografiske billeder. Fremsat den 15. januar 1960 af undervisningsministern. Folketinget 1959—60 blad nr. 158, lovforslag nr. 80 *Cit. DaFotoMot II*

Förslag till lag om rätt till litterära och musikaliska verk, lag om rätt till verk av bildande konst samt lag om rätt till fotografiska bilder, avgivna den 28 juli 1914 av därtill inom Kungl. Justitiedepartementet förordnade sakkunniga. Stockholm 1914 *Cit. Sakk. 1914*

Förslag till lag om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk. Kommittébetänkande nr. 5 1953. Helsingfors 1953 *Cit. FiMot I*

Förslag till ändringar i lagstiftningen om rätt till litterära och konstnärliga verk, avgivet den 28 december 1929 av därtill förordnade sakkunniga. Stockholm 1929 *Cit. SOU 1929 : 37*

Första Lagutskottets utlåtande 1960:41 *Cit. L¹U 41/1960*

Generalrapport i DdA 1967 s. 190 ff., se Bergström, S., Rapport sur les travaux . . .

Innst. O. XI 1960—61. Innstilling fra kirke- og undervisningskomitéen om lov om opphavsrett til åndsverk. Oslo 1961 *Cit. NoMot III*

Innstilling til Lov om opphavsrett til litteraere og kunstneriske verk. Avgitt av de ved Kongelig resolusjon av 24. februar 1939 oppnevnte delegerte. Oslo 1950 *Cit. NoMot I*

Kungl. Maj :ts proposition 1931 : 2 *Cit. KProp 2/1931*

Kungl. Maj :ts proposition 1960 : 17 *Cit. KProp 17/1960*

Kungl. Maj :ts proposition 1969 : 168 *Cit. KProp 168/1969*

Lagutskottets betänkande nr. 4 med anledning av regeringens proposition med förslag till lag om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk och till lag om rätt till fotografisk bild. 1961 Rd.-U.B. — Prop. nr. 23 (1960 Rd.). Helsingfors 1961 *Cit. FiMot IV*

Motion i andra kammaren 1960 : 631 *Cit. Mot AK 631/1960*

Motion i första kammaren 1960 : 508 *Cit. Mot FK 508/1960*

Mönsterskydd. Betänkande med förslag till lag om mönster m.m. avgivet av mönsterskyddsutredningen. Stockholm 1965 *Cit. SOU 1965 : 61*

Ot. prp. nr. 26 1959—60. Lov om opphavsrett til åndsverk. Tilråding fra Kirke- og undervisningsdepartementet 8. januar 1960, godkjent ved Kongelig resolusjon samme dag. Oslo 1960 *Cit. NoMot II*

Promemoria angående det av de nordiska auktorrättskommittéerna vid möte i Oslo i februari 1948 uppgjorda utkastet till lag om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk. [Mångfald. maskinskr.] U.o. 1949

Promemoria angående grunderna för en reform av lagstiftningen om rätt till litterära och musikaliska verk. Avlämnad den 15 februari 1937 av en inom justitiedepartementet förordnad sakkunnig. Stockholm 1937 *Cit. SOU 1937 : 18*

Radiolag. Förslag av tillkallad utredningsman. Stockholm 1965 *Cit. SOU 1965 : 46*

Radions och televisionens framtid i Sverige I. 1960 års radioutredning. Stockholm 1965 *Cit. SOU 1965 : 20*

Referentenentwürfe zur Urheberrechtsreform. Veröffentlicht durch das Bundesjustitzministerium. Bonn 1954 *Cit. RefE 1954*

Remissyttrande avgivet av AB Radiotjänst den 1/4 1957 över Auktorrättskommitténs betänkande. Stockholm 1957. [Mångfald. maskinskr.]

Report of the Copyright Committee. Presented by the President of the Board of Trade to Parliament by Command of Her Majesty. London 1952, reprinted 1959 *Cit. Rep. Cop. Comm.*

Schriftlicher Bericht des Rechtsausschusses (12. Ausschuss) über den von der Bundesregierung eingebrachten Entwurf eines Gesetzes über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte. Deutscher Bundestag 4. Wahlperiode, *zu* Drucksache IV/3401 *Cit. Schriftlicher Bericht, zu Drucksache IV/3401*

Schriftlicher Bericht des Rechtsausschusses (12. Ausschuss) über den von der Bundesregierung eingebrachten Entwurf eines Gesetzes über Verwertungsgesellschaften auf dem Gebiet des Urheberrechts. Deutscher Bundestag 4. Wahlperiode, *zu* Drucksache IV/3402 *Cit. Schriftlicher Bericht, zu Drucksache IV/3402*

SOU 1929 : 37, se Förslag till ändringar . . .

SOU 1937 : 18, se Promemoria angående grunderna . . .

SOU 1956 : 25, se Upphovsmannarätt . . .

SOU 1965 : 20, se Radions och televisionens framtid . . .

SOU 1965 : 46, se Radiolag. . . .

SOU 1965 : 61, se Mönsterskydd. . . .

SOU 1969 : 14, se Filmen — censur och ansvar. . . .

Stockholmskonferensens första kommittés generalrapport, se Bergström, S., Rapport sur les travaux . . .

Udkast til lov om ophavsretten til litteraere og kunstneriske vaerker med tilhørende anmaerkninger og Bernerkonventionen af 1948. Udarbejdet af den af undervisningsministeriet i 1939 nedsatte kommission i samarbejde med tilsvarende finske, norske og svenske kommissioner, København 1951 *Cit. Udkast 1951*

Upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk. Lagförslag av Auktorrättskommittén. Stockholm 1956 *Cit. SOU 1956 : 25 eller AK*

2. Övrig citerad litteratur

Uppsatser och tidskriftsartiklar citeras, om ej annat angives, med författarnamn och hänvisning till samlingsverk eller tidskrift.

ABEL, P., Lettre de Grande-Bretagne. DdA 1960 s. 83 ff.

ALKIL, N., [Referat av diskussionsinlägg] (Ophavsretlige perspektiver. Foredrag og diskussioner i Dansk Selskab for Ophavsret 1954—58. København 1958, s. 174 ff.) *Cit. Alkil i Ophavsretlige perspektiver*

—, Om ophavsret til film. UfR 1952 s. 201 ff.

ALLFELD, P., Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst. Kommentar zu dem Gesetze vom 19. Juni 1901 sowie zu den internationalen Verträgen zum Schutze des Urheberrechtes, 2. Aufl. München 1928 *Cit. Allfeld*

Allmänna regler till filmkontrakt. [Överenskommelse mellan Föreningen Sveriges Filmproducenter och Sveriges Dramatikerförbund. I kontraktsformulär.] Stockholm 1968 *Cit. Filmnormalkontraktet*

ARNHEIM, R., Film as Art. Berkeley & Los Angeles 1957 *Cit. Arnheim*

AURIC, G., Les contrats entre auteurs et organismes de radiodiffusion. Inter-auteurs 173 (1968) s. 256 ff.

BALL, H. G., The Law of Copyright and Literary Property. Albany, N.Y. 1944 *Cit. Ball*

BAPPERT, W., Wege zum Urheberrecht. Die geschichtliche Entwicklung des Urheberrechtsgedankens. Frankfurt a.M. 1962 *Cit. Bappert, Wege*

BAPPERT, W. & WAGNER, E., Internationales Urheberrecht. Kommentar zur Revidierten Berner Übereinkunft (Brüsseler Text), zum Welturheberrechtsabkommen, zu den weiteren urheberrechtlichen Abkommen zwischen Deutschland und anderen Staaten sowie zum Gesetz Nr. 8 der Alliierten Hohen Kommission mit einer Übersicht über den Urheberrechtsschutz in den einzelnen Ländern der Erde. München & Berlin 1956 *Cit. Bappert & Wagner*

BAUM, A., Über das Droit moral, seine Ausübung und seine Dauer. GRUR Int. 1965 s. 418 ff.

BAUMGARTEN, H., Die rechtliche Stellung der bei den öffentlichen Rundfunk- und Fernsehanstalten Beschäftigten. Ein Beitrag zur Arbeit bei Rundfunk und Fernsehen. (Diss.) Würtzburg 1967 *Cit. Baumgarten*

BERGSTRÖM, S., Lagstiftningen om upphovsrätt (Kompendium.) 6 uppl. [Mångfald. maskinskr.] Uppsala 1968 *Cit. Bergström, Lagstiftningen om upphovsrätt*

—, Die neue schwedische Gesetzgebung über das Urheberrecht. GRUR Int. 1962 s. 364 ff. [eng. text nedan —, The New . . .]

—, The New Swedish Copyright Legislation. EBU Review 68 B (1961) s. 18 ff. [ty. text ovan —, Die neue . . .]

—, Problèmes actuels en matière de radiodifussion dans le domaine international. RIDA 25 (1959) s. 121 ff.

—, Stockholmskonferensen 1967. Kommitté I. Revision av Bernkonventionen. NIR 1968 s. 7 ff.

—, "Uteslutande rätt att förfoga över verket". Studier över upphovsmannarättens föremål och innehåll enligt det s.k. nordiska förslaget. Uppsala 1954. (Uppsala universitets årsskrift 1954 : 8.) *Cit. Bergström*

BERTHOLD, F. J. & v. HARTLIEB, H., Filmrecht. Ein Handbuch. München & Berlin 1957 *Cit. Berthold & Hartlieb*

del BIANCO, E., Le droit d'auteur et ses limites. Lausanne 1951 *Cit. del Bianco*

BIRMINGHAM, W. T., A Critical Analysis of the Infringement of Ideas. (ASCAP Copyright Law Symposium Number Five. New York 1954 s. 107 ff.) *Cit. Birmingham*

BOGSCH, A. & FISHER, A., Droit d'auteur et droits voisins. Quelques questions fondamentales. DdA 1955 s. 134 ff.

BONNEFOY, G., La nouvelle législation sur la propriété littéraire et artistique. (Droit d'auteur — Contrefaçon — Contrat d'édition.) Commentaire article par article de la loi 57—927 du 11 mars 1957. Paris 1959 *Cit. Bonnefoy*

de BOOR, H. O., Die Entwicklung des Urheberrechts im Jahre 1939. Ufita 13 (1940) s. 185 ff.

BRETZ, R., Technics of Television Production. London 1962 *Cit. Bretz*

BRUGGER, G., Die Stellung des Fernsehens im Entwurf des Gesetzes über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte. Ufita 41 (1964) s. 257 ff.

—, Urheberrechtliche Produktionsfragen des Fernsehens. FuR 1966 s. 89 ff.

BRUNO, G., Om orsaken, principen och enheten. Första dialogen. (De filosofiska mästerverken valda, redigerade och med inledning försedda av J. Landquist. Tredje bandet. Stockholm 1935, s. 201 ff.) *Cit. Bruno*

BUSSMANN, K., Im Arbeits- und Dienstverhältnis geschaffene urheberrechtliche Werke. (Das Recht am Geistesgut. Studien zum Urheber-, Verlags- und Presserecht. Festschrift für Walter Bappert. Freiburg im Breisgau 1964, s. 13 ff.) *Cit. Bussmann*

—, Rechtsprobleme bei Film und Fernsehen. Ufita 29 (1959) s. 158 ff.

CARTER-RUCK, P. F. & SKONE JAMES, E. P., Copyright. Modern Law and Practice. London 1965 *Cit. Carter-Ruck & Skone James*

CAVIN, P., Les clauses de fond de la Convention de Berne révisée à Stockholm le 14 juillet 1967. Schw. Mitt. 1968 s. 146 ff.

CAZE, M., La nouvelle loi française sur la propriété littéraire et artistique. Rev UER 1957 s. 671 ff.
CAZENEUVE, J. & OULIF, J., La grande chance de la télévision. Paris 1963 *Cit. Cazeneuve & Oulif*
CHESNAIS, P., Stockholm et les artistes. RIDA 57 (1968) s. 133 ff.
CHITTY, J., Chitty on Contracts. Vol. II. Specific Contracts. 22nd ed. London 1961 *Cit. Chitty on Contracts, II*
COHN, E. J., Die angrenzenden Rechte im englischen Recht. Berlin & Frankfurt a.M. 1963 *Cit. Cohn*
Commission Consultative Auteurs (CCA) i RIDA 45, se Rapport de la Commission . . .
Copinger, se Skone James . . .
CURRAN, C. W., Screen Writing and Production Techniques. New York 1958 *Cit. Curran*
DEBBASCH, C., Traité du droit de la radiodiffusion radio et télévision. Paris 1967 *Cit. Debbasch*
DELIN, L., Om parodi. NIR 1959 s. 234 ff.
DESBOIS, H., Cour d'appel de Paris 18 avril 1956. D. 1957 J. s. 108 ff.
—, Le droit d'auteur. Droit français, Convention de Berne révisée. Paris 1950 *Cit. Desbois, I uppl.*
—, Le droit d'auteur en France, 2 éd. Toulouse 1966 *Cit. Desbois*
—, Loi No 57—298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique. Commentaire. D. 1957 L. s. 350 ff.
—, Les oeuvres cinématographiques et le droit d'auteur selon la loi française du 11 mars 1957. NIR 1967 s. 156 ff.
—, Propriété littéraire et artistique. I "Chroniques de législation et de jurisprudence françaises". Rev. Trim. Dr. Comm. 1951 s. 301 ff.
—, Propriété littéraire et artistique. I "Chroniques de législation et de jurisprudence françaises". Rev. Trim. Dr. Comm. 1955 s. 576 ff.
—, Propriété littéraire et artistique. I "Chroniques de législation et de jurisprudence françaises". Rev. Trim. Dr. Comm. 1956 s. 72 ff.
—, Propriété littéraire et artistique. I "Chroniques de législation et de jurisprudence françaises". Rev. Trim. Dr. Comm. 1957 s. 123 ff.
—, Propriété littéraire et artistique. I "Chroniques de législation et de jurisprudence françaises". Rev. Trim. Dr. Comm. 1959 s. 887 ff.
—, Propriété littéraire et artistique. I "Chronique de législation et de jurisprudence française". Rev Trim. Dr. Comm. 1960 s. 93 ff.
—, Propriété littéraire et artistique. I "Chroniques de législation et de jurisprudence françaises". Rev. Trim. Dr. Comm. 1968 s. 709 ff.
DESJEUX, X., La Convention de Rome (10—26 octobre 1961). Étude de la protection des artistes, interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion. Paris 1966 *Cit. Desjeux*
DIETZ, A., [Anmälan av] M. Kummer, "Das urheberrechtlich schützbare Werk". ZHR 132 (1969) s. 179 ff.
—, Das Droit moral des Urhebers im neuen französischen und deutschen Urheberrecht. Eine rechtsvergleichende Untersuchung. München 1968 *Cit. Dietz*
DONCASTER, C., The Story Documentary. (Television in the Making. London & New York 1956, s. 44 ff.) *Cit. Doncaster*
EBERSTEIN, G., Fotografisk bild som alster av konst och vetenskap. En rättslig studie. Stockholm 1953 *Cit. Eberstein, Fotografisk bild*
—, Konstnärsrätten. SvJT 1945 s. 482 ff.
—, Om den litterära äganderättens objekt enligt gällande svensk rätt. TfR 1916 s. 374 ff.
—, Om författarrättens och konstnärsrättens föremål. NIR 1946 s. 81 ff.
—, Om skådespelares, recitatörers, sångares och musikers ensamrätt till sina prestationer. SvJT 1928 s. 1 ff.

—, Reformer och reformkrav i finsk och norsk auktorrätt. TfR 1927 s. 379 ff.
—, Den svenska författarrätten. Andra häftet. Stockholm 1925 *Cit. Eberstein II*
—, Den svenska författarrätten. [Korrekturupplaga med text anslutande till Eberstein II] *Cit. Eberstein III*
—, Svensk rättspraxis. Immateriellt rättsskydd 1942—1950. SvJT 1952 s. 811 ff.
—, Vad bör skyddas vid en nordisk auktorrättslagstiftning? NIR 1946 s. 1 ff.
ECKERT, G., Das Fernsehen in den Ländern Westeuropas. Entwicklung und gegenwartiger Stand. Gütersloh 1965 *Cit. Eckert*
EDDY, J. P. & ROYDHOUSE, E., The Law of Copyright. With the Copyright Act, 1956 and with Texts of Conventions. London 1957 *Cit. Eddy*
EKMAN, R., Estetiska problem, 2 uppl. Lund 1960 *Cit. Ekman*
ELSTER, A., Idee und Formgebung. Grundsätzliche urheberrechtliche Betrachtungen. Ufita 8 (1935) s. 44 ff.
Europeiska Radiounionen i EBU Review 111 B, se Views of the EBU . . .
—, i Rev UER 91 B, se Observations de l'UER . . .
v. EYBEN, W. E., [Anmälan av] M. Koktvedgaard, "Immaterialretspositioner". Juristen 1965 s. 125 ff. *Cit. v. Eyben*
FAUCHÈRE, J., L'adaptation cinématographique des oeuvres littéraires. (Diss.) Paris 1962 [Mångfald. maskinskr.] *Cit. Fauchère*
FICHTE, J. G., Beweis der Unrechtmässigkeit des Büchernachdrucks. ("Johann Gottlieb Fichtes sämtliche Werke". Herausgegeben von J. H. Fichte, Band 8. Berlin 1846 s. 223 ff.) *Cit. Fichte*
Film and TV Graphics. An International Survey of Film and Television Graphics. Edited by W. Herdeg. Texts by J. Halas. Zürich 1967 *Cit. Halas*
Film, Rundfunk, Fernsehen. Herausgegeben von L. Eisner und H. Friedrich. Frankfurt a.M. 1958 *Cit. "Film, Rundfunk, Fernsehen"*
FINK, D. G. & LUTYENS, M., Bakom TV-rutan. Stockholm 1960 *Cit. Fink & Lutyens*
FRANÇON, A., Lettre de France. DdA 1965 s. 215 ff.
—, Lettre de France. DdA 1967 s. 218 ff.
FRIEDMANN, W., Law and Social Change in Contemporary Britain. London 1951 *Cit. Friedmann*
FROMM, F. K., Das Recht des Regisseurs und der Schutz seiner künstlerischen Leistung. GRUR 1962 s. 561 ff.
—, Das Recht zur Fortsetzung eines urheberrechtlich geschützten Werkes. Ufita 29 (1959) s. 321 ff.
FROMM, F. K. & NORDEMANN, W., Urheberrecht. Kommentar zum Urheberrechtsgesetz und zum Wahrnehmungsgesetz mit den internationalen Abkommen und dem sowjetzonalen Gesetz über das Urheberrecht. Stuttgart . . . 1966 *Cit. Fromm & Nordemann*
v. GAMM, O.-F., Grundfragen des Filmrechts. Berlin & Köln 1957 *Cit. v. Gamm, Grundfragen*
—, Urheberrechtsgesetz. Kommentar. München 1968 *Cit. v. Gamm*
GAUDEL GRUYER, D., The Assimilation of Televisual Works to Cinematographic Works and the Régime of Cinematographic Works in the Stockholm Act of the Berne Convention. Copyright 1968 s. 205 f.
GAVIN, G., Le droit moral de l'auteur dans la jurisprudence et la législation française. Paris 1960 *Cit. Gavin*
GÉRARD, P.-D., Les auteurs de l'oeuvre cinématographique et leurs droits. Étude de droit français. Paris 1953 *Cit. Gérard*
GLOY, W., Das Urheberrecht des Angestellten unter besonderer Berücksichtigung der Rechtsverhältnisse bei Film- und Gruppenwerken. (Diss.) Hamburg 1962 *Cit. Gloy*
GODENHIELM, B., Om upphovsrätt till filmverk. JFFT 1966 s. 369 ff.
—, [Referat av diskussionsinlägg vid Tionde nordiska mötet för industriellt

rättsskydd i Köpenhamn 23/9 1959 under rubriken Synpunkter på mönsterskyddet de lege ferenda.] NIR 1959 s. 193 ff.
GOURIOU, R., La Photographie et le droit d'auteur. Études de droit comparé. Paris 1959. *Cit. Gouriou*
GRECO, P., Die Filmwerke, ihre Struktur und ihre Stellung im Urheberrecht. Eine rechtsvergleichende Studie. Baden-Baden 1958 *Cit. Greco*
—, Songs, Plagiarism and Coincidence. EBU Review 60 B (1960) s. 26 ff.
Groupe de travail sur les problèmes de droit d'auteur dans les communications par satellites. (Genève 14—16 octobre 1968.) Rapport final. DdA 1968 s. 242 ff.
HAEGER, S., Der Film als Gesamtwerk. Ein Beitrag zur Reform des Urheberrechts. Baden-Baden 1958. (Schriftenreihe der Ufita, Heft 9.) *Cit. Haeger*
—, Rechtsprobleme bei internationalen Fernsehsendungen. FuR 1961 Nr. 4 s. 4 ff.
HAENSEL, C., Leistungsschutz oder Normalvertrag. Bemerkungen zur Urheberrechtsreform. Hamburg 1954 *Cit. Haensel*
Halas, J., se Film and TV Graphics
HAMMARSKJÖLD, H., Om tankearbetets rätt. Uppsala 1929. (Juridiska fakultetens i Uppsala minnesskrift 1929. 5.) *Cit. Hammarskjöld*
HANDL, J., Ergebnisse der Stockholmer Revisionskonferenz für das Gebiet des Films. FuR 1967 s. 189 ff.
v. HARTLIEB, H., Das neue Urheberrechtsgesetz und die filmrechtlichen Musterverträge. FuR 1965 s. 246 ff.
HARTMANN, N., Ästhetik. Berlin 1953 *Cit. Hartmann*
HAXTHOW, E., Filmen, filmatiseringen og "le droit moral". NIR 1960 s. 12 ff.
HEDFELDT, E., Tankar vid ett lagverks fullbordan. NIR 1960 s. 189 ff.
HEINKER, H.-G., Film und Fernsehen im neuen Urheberrecht. Fragen der Praxis unter besonderer Berücksichtigung des Vertragsrechts. FuR 1966 s. 98 ff.
HERMERÉN, G., Representation and Meaning in the Visual Arts. A Study in the Methodology of Iconography and Iconology. Lund 1969 *Cit. Hermerén*
HESSER, T., Quelques questions concernant la future révision de la Convention de Berne. DdA 1961 s. 238 ff. [eng. text nedan —, Some Questions . . .]
—, Rätten till text och bild. Stockholm 1961. (Aktuellt från Svenska tidningsutgivarföreningen nr. 11.) *Cit. Hesser*
—, Some Questions Concering the Future Revision of the Berne Convention. Copyright 1962 s. 11 ff. [fr. text ovan —, Quelques questions . . .]
HILLIG, H.-P., Einführung in die urheberrechtliche Problematik des Rundfunks. (Hörfunk und Fernsehen). FuR 1966 s. 79 ff.
HIMMELSTRAND, H., Om auktorrätt till film. (Festskrift tillägnad Erik Marks von Würtemberg. Stockholm 1931, s. 281 ff.) *Cit. Himmelstrand i Festskrift för Marks von Würtemberg*
HUBBEL, R., Television. Programming and Production, 3rd ed. New York & Toronto 1956 *Cit. Hubbel*
HUBMANN, H., Das Filmrecht des deutschen Regierungsentwurfs. Berlin & Frankfurt a.M. 1962. (Internationale Gesellschaft für Urheberrecht E. V. Schriftenreihe Band 26.) *Cit. Hubmann, Filmrecht*
—, Der Rechtsschutz der Idee. Ufita 24 (1957) s. 1 ff.
—, Urheber- und Verlagsrecht. Ein Studienbuch, 2. Aufl. München & Berlin 1966 *Cit. Hubmann*
HUELLER, K., Der Schutz des Fernsehens. (Diss.) Nürnberg 1962 *Cit. Hueller*
HUGUET, A., Le droit moral du compositeur de musique pendant l'élaboration du film (en droit français). DdA 1965 s. 10 ff.
—, L'ordre public et les contrats d'exploitation du droit d'auteur. Études sur la loi du 11 mars 1957. Paris 1962 *Cit. Huguet*

INGARDEN, R., Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Tübingen 1962 *Cit. Ingarden*
IROS, E., Wesen und Dramaturgie des Films. Zürich & Leipzig 1938 *Cit. Iros*
JACOBSEN, H., Ophavsretten. Forfatter- og kunstnerretten. National ret. København 1941 *Cit. Jacobsen*
JOSEPHSON, R., Konstverkets födelse, 4 uppl. Stockholm 1955 *Cit. Josephson*
KARNELL, G., Arbetstagares upphovsrätt. Några utgångspunkter för bestämning av rättens övergång på arbetsgivare. NIR 1969 s. 54 ff.
—, Om tillämplig konventionstext enligt Bernkonventionen. NIR 1968 s. 172 ff.
—, Verksbegrepp och upphovsrätt. TfR 1968 s. 401 ff.
KIVIMÄKI, T. M., Upphovsmannarättens natur och dess ställning i rättssystemet. NIR 1952 s. 221 ff.
—, Uudet tekijänoiketts — ja valokuvanslait. Helsinki 1966 *Cit. Kivimäki*
KNOPH, R., Åndsretten. Oslo 1936 *Cit. Knoph*
KOHLER, J., Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht. Stuttgart 1907 *Cit. Kohler*
KOKTVEDGAARD, M., Konkurrencepraegede immaterialretspositioner. Bidrag til laeren om de lovbestemte enerettigheder og deres forhold til den almene konkurrenceret. København 1965 *Cit. Koktvedgaard*
—, Det ophavsretlige sanktionssystem. Juristen 1966 s. 49 ff.
v. KONOW, U., Författares och tonsättares rätt enligt gällande lagstiftning. Kommenterande utredning till lag om rätt till literära och musikaliska verk den 30 maj 1919 med däri genom lag den 24 april 1931 gjorda ändringar och tillägg. Stockholm 1941 *Cit. v. Konow*
KOUMANTOS, G., Remarques sur l'application de l'article 14bis de la Convention de Berne (Stockholm). RIDA 61 (1969) s. 27 ff.
KRAUSE, G., Der Schutz der Fernsehsendung und ihres Titels. GRUR 1959 s. 346 ff.
KUMMER, M., Das urheberrechtlich schützbare Werk. Bern 1968 *Cit. Kummer*
Larousse du XXe Siècle en six volumes. Paris 1928—1933. *Cit. Larousse du XXe Siècle*
LEAPER, W. J., Copyright and Performing Rights. London 1957 *Cit. Leaper*
LEVI, E. H., An Introduction to Legal Reasoning, 6 reprint. Chicago, Ill. 1959 *Cit. Levi*
LEVIN, R., Television by Design. London 1961 *Cit. Levin*
LIBOTT, R. Y., Round the Prickly Pear : The Idea-expression Fallacy in a Mass Communications World. (ASCAP Copyright Law Symposium Number Sixteen. New York & London 1968, s. 30 ff.) *Cit. Libott*
LJUNGMAN, S., [Anmälan av] Å. Lögdberg, "Auktorrätt och film". SvJT 1959 s. 92 ff.
—, Något om verkshöjd. (Nordisk gjenklang. Festskrift til Carl Jacob Arnholm 18 desember 1969. Oslo 1969, s. 179 ff.) *Cit. Ljungman i Festskrift för Arnholm*
—, Svenska slöjdföreningens opinionsnämnd. Industriförbundets meddelanden 10/1960 s. 430 ff.
—, Utförande konstnärers rätt enligt det svenska auktorlagförslaget (Ophavsretlige perspektiver. Foredrag og diskussioner i Dansk Selskab for Ophavsret 1954—58. København 1958, s. 110 ff.) *Cit. Ljungman i Ophavsretlige perspektiver*
—, Vilket skydd åtnjuter tekniska ritningar, konstruktioner och andra tekniska förebilder? [Diskussionsinlägg vid Åttonde nordiska mötet för industriellt rättsskydd i Helsingfors d. 10 sept. 1953.] NIR 1953 s. 155 ff.
LLOYD, B., "Disk-television" : Recurring Problems in the Performance of Motion Pictures (ASCAP Copyright Law Symposium Number Sixteen. New York & London 1968, s. 143 ff.) *Cit. Lloyd*

LOKRANTZ-BERNITZ, A., Telesatelliterna och upphovsrätten. NIR 1969 s. 295 ff.
LUND, T., Bernerkonventionen. NIR 1966 s. 261 ff.
—, Billedkunsten i retlig belysning. En fremstilling af den åndelige ejendomsret til kunstvaerker, arkitektur, kunstindustri, fotografier og mønstre. København 1944 *Cit. Lund, Billedkunsten*
—, Ophavsret. Kommenteret udgave af lovene af 31 maj 1961 om Ophavsretten til litteraere og kunstneriske vaerker og Retten til fotografiske billeder. København 1961 *Cit. Lund*
—, Prioritetsproblemet i ophavsretten. NIR 1960 s. 202 ff.
LUTZ, M. J., Die Schranken des Urheberrechts nach schweizerischem Recht unter vergleichender Berücksichtigung der europäischen Urheberrechtsgesetze und der deutschen Entwürfe. Zürich 1964 *Cit. Lutz*
LYON-CAEN, G., Le cinéma dans la Convention de Berne. Genève 1960 *Cit. Lyon-Caen, Rapport*
—, Le cinéma dans la Convention de Berne. Rapport sur les questions relatives au droit d'auteur en matière de cinématographie, rédigé à l'intention de la 7e session du Comité permanent de l'Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques (Genève, 18—23 août 1958), Document no. 6. DdA 1959 s. 217 ff.
—, Cinéma et télévision. D. 1963 Chron. XV s. 91 ff.
—, Le cinéma, la télévision et les droits des auteurs en droit français. DdA 1962 s. 51 ff.
—, Cour d'appel de Paris 2 décembre 1963. D. 1964 J. s. 229 f.
LYON-CAEN, G. & LAVIGNE, P., Cour de cassation 13 avril 1959. D. 1959 J. s. 325 ff.
—, Traité théorique et pratique de droit du cinéma français et comparé. Tome premier. Paris 1957 *Cit. Lyon-Caen & Lavigne I*
LÖGDBERG, Å., Auktorrätt och film. Lund 1957 *Cit. Lögdberg*
—, Författarrätten i dagens läge. StatsvT 1953 s. 429 ff.
—, Några immaterialrättsliga spörsmål. NIR 1962 s. 252 ff.
—, Om auktorrätt till film. (Ophavsretlige perspektiver. Foredrag og diskussioner i Dansk Selskab for Ophavsret 1954—58, København 1958 s. 161 ff.) *Cit. Lögdberg i Ophavsretlige perspektiver*
—, Något om betydelsen för upphovsrättsligt skydd av syftet med framställningen av ett hantverks- eller industrialster. NIR 1960 s. 215 ff.
—, Some Comments on Swedish Copyright. RIDA 62 (1969) s. 39 ff.
—, The Right in a Person's Own Likeness. Scand. Stud. in Law 1967 s. 211 ff.
—, Upphovsrätten och fotografirätten. Stockholm 1967 *Cit. Lögdberg, Upphovsrätten och fotografirätten*
MAGNIN, C., Congrès et assemblées. Commission de législation de la Confédération internationale de sociétés d'auteurs et compositeurs. (Paris, 21—22 sept. 1953). DdA 1953 s. 120 ff.
MANVELL, R., The Living Screen. Background to the Film and Television. London 1961 *Cit. Manvell, The Living Screen*
—, What Is a Film? London 1965 *Cit. Manvell, What Is a Film*
MASOUYÉ, C., Copyright and Television Exchanges. EBU Review 110 B (1968) s. 59 ff.
Massenmedien, die geheimen Führer. Ein Sachbuch über Presse, Film, Funk, Fernsehen. Herausgegeben von J. O. Zöller. Augsburg 1965 *Cit. Massenmedien*
MAXWELL, P. B., Maxwell on the Interpretation of Statutes, 11 ed. by R. Wilson & B. Galpin. London 1962 *Cit. Maxwell*
MÜLLER, G., Schutz der „Filmidee"? Ufita 15 (1942) s. 328 ff.
NAWROCKI, B., Le plagiat et le droit d'auteur. DdA 1963 s. 304 ff.

NEUMANN—DUESBERG, H., Darf der Rundfunk dem Inhaber einer Rundfunkempfangsanlage verbieten, Rundfunksendungen des gesprochenen Worts auf Magnetophonband und Schallplatte für den Urheber aufzunehmen? GRUR 1952 s. 179 ff.
NIAL, H., Om handelsbolag och enkla bolag, Stockholm 1955 *Cit. Nial*
NYBERGH, G., Auktorrätt till tonfilm. JFFT 1937 s. 721 ff.
Observations de l'UER sur les propositions de textes et la nouvelle rédaction de la Convention de Berne présentées par la Groupe d'étude suédois/BIRPI. Rev UER 91 B (1965) s. 54 ff.
OLDIN, G., Fakta om film. Stockholm 1957 *Cit. Oldin*
OLSSON, J. H., Dreams for Sale. Some Observations on the Law of Idea Submissions and Problems Arising Therefrom. EBU Review 78 B (1963) s. 46 ff. *Cit. Olsson*
OTT, G., Das Urheberrecht des Theater- und Filmregisseurs. (Diss.) München 1957 [Mångfald. maskrinskr.] *Cit. Ott*
PALANDT, O., Bürgerliches Gesetzbuch, 26. Aufl. Berlin & München 1967 *Cit. Palandt*
PARISOT, B., Le critère de protection des oeuvres photographiques dans la jurisprudence postérieure à la loi du 11 mars 1957. RIDA 57 (1968) s. 3 ff.
PASQUERA, F., A propos de la possibilité de protéger les jeux à énigmes et la présentation extérieure d'un périodique. DdA 1965 s. 250 ff.
PLAISANT, R., Adaption et oeuvre adoptée. Ufita 50 (1967) s. 468 ff.
—, L'auteur — l'auteur dans les différentes espèces d'oeuvres littéraires et artistiques. Juris-Classeur fasc. 6 (11, 1963). Paris
—, La cinématographie. L'oeuvre cinématographique — le droit d'auteur. Juris-Classeur fasc. 17^{2} (11, 1962). Paris
—, Contrats divers relatifs au droit d'auteur. Contrat de commande. Contrat d'adaptation. Juris-Classeur fasc. 9^{bis} (11, 1961). Paris
—, Les oeuvres protégées. Juris-Classeur fasc. 4 (5, 1964). Paris
—, Radiodiffusion et télévision. Juris-Classeur fasc. 16 (11, 1963). Paris
POULAIN, J., La protection des émissions de radiodiffusion. Paris 1963 *Cit. Poulain*
PUGILIESE, S., Théâtre et télévision. (La télévision. Bruxelles 1961, s. 201 ff.) *Cit. Pugiliese*
RAESTAD, A., Bernkonvensjonen til vern for litteraere verker, musikalske komposisjoner, bildende kunst, arkitektur, brukskunst, fotografier og film med forskrifter om grammofoninnspilling, kringkasting og pressens lånerett. Revidert i Rom 1928. Oslo 1929 *Cit. Raestad*
Rapport de la Commission consultative auteurs. RIDA 45 (1965) s. 231 ff.
Rapport de la Fédération internationale des associations de producteurs de films. DdA 1954 s. 45 ff.
RAYNAL, J. & ROUANET de VIGNE-LAVIT, A., Le droit du cinéma. Paris 1962 *Cit. Raynal & Rouanet*
RECHT, P., Faut-il introduire une définition du droit de reproduction dans la Convention de Berne? (Étude sur les articles 9 et 10). DdA 1965 s. 86 ff.
REISCHL, G., Die gesetzliche Neuregelung des Urheberrechts unter besonderer Berücksichtigung von Film und Fernsehen. [Referat i] FuR 1966 s. 107 ff.
RENAULD, J. G., Droit d'auteur et contrat d'adaptation. Bruxelles 1955 *Cit. Renauld*
RIEDEL, K. V., Das Fernsehspiel als Kunstgattung. RuF 1963 s. 1 ff.
RIETZLER, E., Deutsches Urheber- und Erfinderrecht. Eine systematische Darstellung. München & Berlin 1909 *Cit. Rietzler*
RINGS, W., Die 5. Wand. Das Fernsehen. Wien & Düsseldorf 1962 *Cit. Rings*
RINTELEN, M., Urheberrecht und Urhebervertragsrecht nach österreichischem, deutschem und schweizerischem Recht. Wien 1958 *Cit. Rintelen*
RODHE, K., Obligationsrätt. Stockholm 1956 *Cit. Rodhe*

ROEBER, G., Der Film in der deutschen Urheberrechtsreform. (Das Recht am Geistesgut. Studien zum Urheber-, Verlags- und Presserecht. Festschrift für Walter Bappert. Freiburg im Breisgau 1964, s. 189 ff.) *Cit. Roeber i Festschrift für Bappert*
—, Die Urheberschaft am Film. Probleme und Aufgaben der Rechtsreform. Ufita 22 (1956) s. 1 ff.
ROTHE, B., Nogle bemaerkinger om sceneinstruktørens retlige stilling. TfR 1957 s. 184 ff.
ROUAST, A. & DURAND, P., Précis du droit du travail, 2 éd. Paris 1961 *Cit. Rouast & Durand*
RUNGE, K., Urheber- und Verlagsrecht. Systematische Darstellung unter Berücksichtigung des internationalen Urheberrechts, der Urheberrechtsreform und der Nachkriegslage. Bonn ... 1948 *Cit. Runge*
de SANCTIS, V., Lettre d'Italie. DdA 1960 s. 250 ff.
—, Lettre d'Italie. DdA 1966 s. 82 ff.
SARRAUTE, R., Le conflit entre droits moraux et l'achèvement des oeuvres cinématographiques. Gaz. Pal. 1959, 2 s. 34
SARRAUTE, R. & GORLINE, M., Droit de la cinématographie. Paris 1955 *Cit. Sarraute & Gorline*
SAXEN, H., Förlagsavtalet. Stockholm & Åbo 1955 *Cit. Saxén*
SCHMIDT di SIMONI, K., Studien zum Fernseh-Urheberrecht. Unter besonderer Berücksichtigung der Referentenentwürfe zur Urheberrechtsreform. (Diss.) Freiburg im Breisgau 1954 *Cit. Schmidt di Simoni*
SCHRAMM, C., Der Schutz des Ideenanregers. Ufita 30 (1960) s. 129 ff.
—, Die schöpferische Leistung. Berlin & Köln 1957 *Cit. Schramm*
—, Grundlagenforschung auf dem Gebiete des gewerblichen Rechtsschutzes und Urheberrechtes. Berlin & Köln 1954 *Cit. Schramm, Grundlagenforschung*
SCHULZE, E., Kommentar zum deutschen Urheberrecht unter Berücksichtigung des internationalen Rechts, 1. u. 3. Lieferung. Frankfurt a.M. 1962 resp. 1969 *Cit. Schulze, Urheberrechtskommentar*
—, Rechtssprechung zum Urheberrecht. Entscheidungssammlung mit Anmerkungen. München 1954—1969 [Senaste tillgängliga supplement har varit det femtonde, okt. 1969.] *Cit. Schulze*
—, Urhebervertragsrecht. Baden-Baden 1960. (Schriftenreihe der Ufita, Heft 14.) *Cit. Schulze, Urhebervertragsrecht*
SKONE JAMES, E. P., "Droit moral". Has it a Place in English Law? NIR 1967 s. 194 ff.
SKONE JAMES, F. E. & SKONE JAMES, E. P., Copinger and Skone James on Copyright. Including International Copyright with the Statutes and Orders Relating Thereto and Forms and Precedents, 10th ed. London 1965 *Cit. Copinger*
SPAIĆ, V., Das Urheberrecht und der Film. Berlin & Frankfurt a.M. 1962 (Internationale Gesellschaft für Urheberrecht E.V. Schriftenreihe Band 26 s. 31 ff.) *Cit. Spaić*
SPLETH, P., Kommentar til danske Højesterets dom af 25. januar 1965 [DD 1965 s. 126]. UfR 1965 s. 227 ff.
STASHEFF, E. & BRETZ, R., The Television Program. Its Direction and Production, 4th ed. New York 1968 [Citering har gjorts efter 2nd ed. New York 1962] *Cit. Stasheff & Bretz*
v. STAUDINGER, J., Kommentar zum Bürgerlichen Gesetzbuch, II. Band, 3. Teil, 11. Aufl. Berlin 1958 *Cit. v. Staudinger*
STONE, J., The Province and Function of Law. London 1961 *Cit. Stone*
STRASCHNOV, G., Arrangement européen sur l'échange des programmes au moyen de films de télévision. DdA 1959 s. 40.
—, La télévision et la Convention de Berne. RIDA 9 (1965) s. 41 ff.

STRASCHNOV, G., BERGSTRÖM, S. & GRECO, P., Protection internationale des "droits voisins". Bruxelles 1958 *Cit. Straschnov, Bergström & Greco*
STREICHER, O., Grundfragen des Urheberrechts am Filmverk. (Diss.) Zürich 1950 *Cit. Streicher*
STROTH, R., Veröffentlichung von Originalwerk und Bearbeitung im internationalen Urheberrecht. Ufita 43 (1965) s. 92 ff.
STRÖMHOLM, S., La concurrence entre l'auteur d'une oeuvre de l'esprit et le cessionaire d'un droit d'exploitation en droit allemand, français et scandinave. Étude de droit comparé. Stockholm 1969 *Cit. Strömholm, Concurrence*
—, Le droit moral de l'auteur en droit allemand, français et scandinave avec un aperçu de l'évolution internationale. Étude de droit comparé. Première partie. L'évolution historique et le mouvement international. — Deuxième partie. Le droit moderne. Tome premier. Introduction — Le régime de la création intellectuelle en droit privé. (Diss. Uppsala). Stockholm 1966 *Cit. Strömholm I resp. II:1*
—, Le droit moral des auteurs d'une oeuvre cinématographique selon la loi française du 11 mars 1957. DdA 1964 s. 132 ff.
—, Europeisk upphovsrätt. Stockholm 1964 *Cit. Strömholm, Europeisk upphovsrätt*
—, Den tyska upphovsrättsreformen i hamn. NIR 1965 s. 319 ff.
—, Zur Problematik der Fortsetzung eines urheberrechtlich geschützten Werkes. GRUR 1968 s. 187 ff.
STURLEY, K. R., Sound and Television Broadcasting, General Principles. London 1961 *Cit. Sturley*
Svensk uppslagsbok, 2 uppl. Malmö 1947—1955
TAEGER, A., Urheberrechtlicher Schutz der Fernsehsendung nach geltendem Recht? GRUR 1954 s. 304 ff.
Tarifvertrag für Filmschaffende. Vom 15. April 1965. Ufita 44 (1965) s. 85 ff.
Tarifvertrag für Filmschaffende. Vom 1. März 1968. Ufita 52 (1969) s. 170 ff.
le TARNEC, A., Manuel de la propriété littéraire et artistique, 2 éd. Paris 1966 *Cit. le Tarnec*
TAYLOR, J. R., Anatomy of a Television Play. London 1962 *Cit. Taylor*
THÖRNGREN, L., Nya program lagras till kanalkriget. Expressen 6/8 1969 s. 18.
TOKSVIG, C., TV-reporter. København 1963 *Cit. Toksvig*
TOURNIER, M. A., Contribution à l'étude des problèmes intéressants. La cinématographie et le droit d'auteur. (ALAI Bull. 5e série 1951—1954 bulletin no. 3. Paris 1956, s. 442 ff.)
TRAICOFF, G., Rights of the Performing Artist in his Interpretation and Performance. Air Law Review 11 (1940) s. 225 ff.
TROLLE, J., UfR 1965 p. 394. Højesterets dom 5/4 1965. Ophavsret. Spørgsmål om en sceneinstruktør har ophavsret til sin iscenesaettelse. UfR 1965 s. 247 ff.
TROLLER, A., Immaterialgüterrecht, Band I, 2. Aufl. Basel & Stuttgart 1968 *Cit. Troller I*
TURNER, A. E., The Law of Trade Secrets. London 1962 *Cit. Turner*
UCHTENHAGEN, U., L'auteur en tant que partenaire contractuel. Interauteurs 175 (1969) s. 103 ff.
ULMER, E., Consultation sur la cinématographie et le droit d'auteur. DdA 1953 s. 97 ff.
—, Die Filmrechtsregelung in der Stockholmer Fassung der Berner Übereinkunft. FuR 1968 s. 95 ff.
—, Das Filmurheberrecht in den Plänen zur Reform der Berner Übereinkunft. (Probleme des europäischen Rechts. Festschrift für Walter Hallstein zu seinem 65. Geburtstag. Frankfurt a.M. 1966, s. 541 ff.) *Cit. Ulmer i Festschrift für Hallstein*

—, Grundfragen des Filmrechts. GRUR 1955 s. 518 ff.
—, Die Londoner Tagungen des Ständigen Ausschusses der Berner Union und des Regierungsausschusses des Welturheberrechtsabkommens. GRUR Int. 1961 s. 59 ff.
—, Der Münchener Kongress der ALAI. GRUR Int. 1963 s. 581 ff.
—, Originalwerk und Bearbeitung im internationalen Urheberrecht. GRUR Int. 1964 s. 613 ff.
—, The Protection of Television Broadcasts against Showing in Cinemas. EBU Review 53 B (1959) s. 36 f.
—, Die Reform der materiellrechtlichen Bestimmungen der Berner Übereinkunft. XII. Das Filmrecht (Art. 14, 14bis). GRUR Int. 1967 s. 447 ff.
—, Der urheberrechtliche Werkbegriff und die moderne Kunst — Rezensionsabhandlung. GRUR 1968 s. 527 ff., DdA 1969 s. 79 ff.
—, Urheber- und Verlagsrecht, 2. Aufl. Berlin . . . 1960 *Cit. Ulmer*
—, Zur europäischen Vereinbarung über Fernsehfilme. GRUR Int. 1959 s. 293 f.
ULRICHSEN, E., ANDERSEN, J. & RASMUSSEN, B., Lyd og billede. København 1958 *Cit. Ulrichsen, Andersen & Rasmussen*
UNSGAARD, H. & IVRE, I., TV och vi. Stockholm 1962 *Cit. Unsgaard & Ivre*
Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposion. Bern & München 1959 *Cit. "Das Unvollendete"*
"UR." Urheberrecht. Deutsches und internationales Recht. Herausgegeben von K. Benz. Augsburg 1966
v. UTFALL, J., Om film. SR Årsbok 1963 s. 29 ff.
WANGERMÉE, R., Y'a-t-il un art de la radio et de la télévision? (Études de radio — télévision. Les cahiers RTB no. 1. Bruxelles 1963, s. 15 ff.) *Cit. Wangermée*
VAUNOIS, L., Lettre de France. DdA 1957 s. 214 ff.
WEBSTER, J. A. jr., Protecting Things Valuable — Ideas. (ASCAP Copyright Law Symposium Number Five. New York 1954, s. 158 ff.) *Cit. Webster*
WEINCKE, W., Nordiske disharmonier på ophavsretsområdet. NIR 1962 s. 259 ff.
—, Nordiske disharmonier på ophavsretsområdet. NIR 1963 s. 41 ff.
WERHAHN, J., Urheberrecht am Tonfilm. GRUR 1954 s. 16 ff.
WHALE, R. F., La nouvelle loi britannique sur le droit d'auteur. DdA 1957 s. 103 ff.
—, Le projet de loi britannique sur le droit d'auteur. DdA 1956 s. 94 ff.
WHICHER, J. F., The Case of the Horror Monsters: Art as Law, Art as Fact. Bull. Cop. Soc. 9 (1962) s. 472 ff.
WIETEK, S. M., Der urheberrechtliche Schutz der Film- und Fernsehwerke (oeuvres audiovisuelles) in Frankreich und in der Bundesrepublik Deutschland. Eine rechtsvergleichende Studie auf der Grundlage des französischen Rechts. Ufita 49 (1967) s. 54 ff.
Views of the EBU. The Stockholm Version of the Berne Convention. EBU Review 111 B (1968) s. 33 ff.
VINDING KRUSE, F., Ejendomsretten I, 3 uppl. København 1951 *Cit. Vinding Kruse*
WIPF, R., Die Stellung des Filmregisseurs im Urheberrecht. Zürich 1966 *Cit. Wipf*
VIRLOGEUX, M., Cinématographie et droit d'auteur dans les pays unionistes. DdA 1950 s. 85 ff.
WISTRAND, H., Les exceptions apportées aux droits de l'auteur sur ses oeuvres. Paris 1968 *Cit. Wistrand*

VOIGTLÄNDER, R. & ELSTER, A., Die Gesetze betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst sowie an Werken der bildenden Kunst und der Photographie. Kommentar, 4. Aufl. von H. Kleine. Berlin 1952 *Cit. Voigtländer, Elster & Kleine*

YANKWICH, L. R., Originality in the Law of Intellectual Property (Its Meaning from a Legal and Literary Standpoint). (Copyright and Related Topics. A Choice of Articles. Berkeley & Los Angeles 1964, s. 466 ff.) *Cit. Yankwich*

ZETTEL, H., Television Production Handbook. San Fransisco 1961 *Cit. Zettel*

Citerade rättsfall

Amerikanska

Fendler v. Morosco (1930). Birmingham s. 114 86
Stanley v. Columbia Broadcasting System. EBU Review 78 B (1963) s. 50 86

Danska

DD 1926 s. 1003 (Østre Landsret) 71, 337
DD 1927 s. 776 („ „) 88
DD 1927 s. 1063 („ „) 88, 363
DD 1941 s. 454 („ „) 95
DD 1960 s. 237 („ „) 82
DD 1960 s. 762 (Sø- og Handelsretten) 64
DD 1961 s. 1027 (H) 96
DD 1965 s. 126 (") 111, 112
DD 1965 s. 365 (Østre Landsret) 377
DD 1965 s. 394 (H) 52, 82, 342—344
DD 1965 s. 530 (Vestre Landsret) 68, 69
DD 1965 s. 711 („ „) 377

Engelska

Bauman v. Faussel (1953). Carter-Ruck & Skone James s. 26 och 215, Copinger § 117 f. 236
Corelli v. Grey (1912). Carter-Ruck & Skone James s. 225 183
Francis Day & Hunter Ltd. v. Bron. [1963] 2 All E.R. 16, Copinger § 419 193
Massine v. de Basil (1938). Eddy s. 41 183
Perkin v. Ray Bros. Copinger § 168 med not 48 183
Sim v. J. H. Heinz Co. Ltd. [1959] 1 All E.R. 547 111
Tate v. Fullbrook (1908). Copinger § 168 183
West v. Francis (1822). Eddy s. 219 193

Finska

Finlands HD 28/10 1936. JFFT 1937 s. 254 290, 352, 366
Finlands HD 24/10 1956. NIR 1957 s. 60 352
Finlands HD 15/9 1967. Nordisk Domssamling 1967 s. 588 100, 294

Franska

Paris 12/5 1909. D.P. 1910.2.87 89
Cass. req. 27/6 1910. D.P. 1910.1.296 89
Dijon 8/1 1936. D.H. 1936 s. 137 161
Paris 10/2 1936. Gaz. Pal. 1936.1.691, DdA 1936 s. 57 161
Trib. civ. Seine 23/4 1937. S. 1938.2.57 160, 161
Paris 16/3 1939. D.H. 1939 s. 263 156
Paris 24/12 1940. le Tarnec s. 214 160

Trib. corr. Seine 14/12 1943. Gaz. Pal. 5/2 1944
(Cit. efter Sarraute & Gorline) 89
Cass. civ. 10/11 1947. D. 1947 J. s. 529 156
Cass. civ. 20/12 1949. D. 1951 J. s. 73 156
Paris 14/6 1950. D. 1951 J. s. 9 157
Paris 31/1 1953. Gaz. Pal. 1953.1J.338 157
Trib. corr. Seine 21/5 1954. D. 1954 J. s. 624 158, 160
Trib. civ. Seine 28/6 1954. La Semaine Juridique 1955.II.8692 158
Paris 18/4 1956. D. 1957 J. s. 108 170
Paris 7/7 1956. RIDA 13 (1956) s. 166 165
Cass. civ. 13/4 1959. D. 1959 J. s. 325 157, 169
Cass. civ. 22/6 1959. RIDA 25 (1959) s. 161 168
Cass. civ. 23/6 1959. D. 1959 J. s. 384 152
Cass. civ. 29/11 1962. Bull. 1962 No. 861 158
Paris 2/12 1963. D. 1964 J. s. 229 173
Paris 13/5 1964. Gaz. Pal. 1964.2J.286 174
Paris 15/2 1965. Gaz. Pal. 1965.1J.329 175
Cass. civ. 22/11 1966. Gaz. Pal. 1967.1J.74 167
Trib. gr. inst. Paris 17/11 1967. D. 1968 J. s. 407 161
Trib. gr. inst. Seine 8/3 1968. Rev. Trim. Dr. Comm. 1968 s. 716 167
Trib. gr. inst. Paris 23/11 1968. D. 1969. J. s. 402 161
Trib. gr. inst. Paris 2/5 1969. RIDA 62 (1969) s. 138 169

Italienska

Corte di Cassazione 21/5 1953. Schulze, Ausland, Ital. Nr. 1 94
Trib. Roma 8/4 1966. Interauteurs 166 (1967) s. 70 85

Norskt

NRT II 1962 s. 964 52

Schweiziskt

Schweizerischer Bundesgerichtshof 16/3 1948. BGE 74 II s. 106 216

Svenska

NJA 1921 s. 579 61, 63
NJA 1927 s. 357 84
NJA 1931 s. 506 52
NJA 1935 s. 712 52, 67
NJA 1938 s. 497 82, 88, 279, 377
NJA 1943 s. 411 284, 341
NJA 1943 s. 547 65
NJA 1945 s. 275 98, 279, 281, 283, 286
NJA 1946 s. 371 84
NJA 1948 s. 414 84
NJA 1958 s. 68 52
NJA 1962 s. 750 52, 68
NJA 1964 s. 532 52, 377
NJA 1965 s. 523 82
NJA 1967 s. 264 237
Stockholms Rådhusrätt (avd. 18 DT 242 i mål T 59/68) 1/11 1968 112
Stockholms Rådhusrätt (avd. 17 DB 3 i mål B 2/69) 31/10 1969 310

Tyska

Reichsgericht 11/6 1870. RGZ 34 s. 104 208
Reichsgericht 7/11 1908. RGZ 69 s. 401 63
Reichsgericht 18/12 1912. RGZ 81 s. 120 78
Reichsgericht 14/3 1923. RGZ 106 s. 362 204
Kammergericht Berlin 2/4 1923. J.W. 1924 s. 413 204, 227
Reichsarbeitsgericht 25/3 1931. J.W. 1932 s. 1911 204
Reichsgericht 5/4 1933. RGZ 140 s. 231 202, 223
OLG Frankfurt a. M. 4/10 1951. Ufita 22 (1956) s. 111 204
OLG Köln 14/10 1952. GRUR 1953 s. 499 215
BGH 21/4 1953. BGHZ 9 s. 262, GRUR 1953 s. 299 44, 201, 212, 229
BGH 18/5 1955. BGHZ 17 s. 267, GRUR 1955 s. 492 59
BGH 13/7 1955. Schulze, BGHZ 19 208
BGH 20/9 1955. Schulze, BGHZ 31 88
BGH 8/2 1957. Schulze, BGHZ 38 201, 223, 229
BGH 29/3 1957. BGHZ 24 s. 55 62, 74
BGH 14/6 1957. GRUR 1957 s. 611 229
BGH 18/6 1957. Schulze, BGHZ 40 223
OLG Hamburg 23/1 1958. Schulze, OLGZ 30 200
BGH 30/5 1958. BGHZ 27 s. 351 74
OLG München 7/8 1958. EBU Review 56 B (1959) s. 35 111
BGH 3/3 1959. Schulze, BGHZ 56 210, 215, 223
LG München I 30/6 1959. Schulze, LGZ 62 207
BGH 13/11 1959. Schulze, BGHZ 63, GRUR 1960 s. 199 204, 208
BGH 22/12 1959. BGHZ 31 s. 308 63
OLG Hamburg 7/7 1960. Schulze, OLGZ 46 199
OLG Köln 7/2 1962. Schulze, OLGZ 52 212
LG Saarbrücken 13/2 1962. Schulze, LGZ 81 208
BGH 13/2 1962. Schulze, BGHZ 96 212
BGH 27/2 1962. BGHZ 37 s. 1, GRUR 1962 s. 470 199, 239
BGH 19/10 1962. Schulze, BGHZ 100, GRUR 1963 s. 40 201, 211, 223
BGH 2/11 1962. Ufita 39 (1963) s. 267 80
LG Berlin 28/11 1962. Schulze, LGZ 79 227
OLG München 28/7 1966. Schulze, OLGZ 66 231
OLG Koblenz 14/7 1967. GRUR Int. 1968 s. 164 210
BGH 3/11 1967. Schulze, BGHZ 145 212
Kammergericht 15/12 1967. FuR 1968 s. 173 361
LG Frankfurt a.M. 18/12 1968. Schulze, LGZ 106 122

Sakregister

Abstrakt idé 75, 84—86, 88
abstrakt konst 79, 84
adaptation 168, 192, 392
AKI-Kinofallet 239, 241, 246
akrobat 114, 115
aktualitetsfilm 329
aleatorisk prestation 60, 109
andelsrätt 372
andelsöverlåtelse 215
andligt skapande 42
andrahandsderivat 168, 194, 212, 358
anonymt verk 71, 162, 188, 189
anpassning 100, 286, 287, 293, 314, 332, 366
anstöt 63, 214
arbetsexemplar 388
arbetsgivare 98, 158, 187, 309—311
arbetstagare 98, 187, 208, 309, 310
arkitektoniskt verk 178
arkivering 20, 73
arkivexemplar 388
artist 111—123, 274, 318, 335, 337—340, 373, 374, 385
artistic craftsmanship *178*
audiovisuell gestaltningsförmåga 23
Aufführung 202, 210
autotypi 237
avannonsering 317
avnämare 69
avsökning *32*
avtalsformulär 229
avtalsmarknad 27, 217, 297
avtalspärm 27
AV-verk *255*

Bakgrundsarrangemang 321
bakgrundsmusik 121, 321
balett 76, 94, 183, 254, 277, 285, 293, 368
balettmästare 342
bandbild 245—250
bandspelare 20, 35, 38
barnprogram 321
B.B.C. 186, 197
bearbetningsfrihet 100, 388
bearbetningsverk *193*, 194, 336, 364, 372, 387, 388, 391, 392
belysningstekniker 35
beskrivande film(verk) 51 m.fl.
beslag 308, 309, 383
beställare 158, 186, 220, 235, 242
beställningsbild 187, 234, 242, 250
bevisregel 160, 375, 376
bildande konst 41
bildband 33, 166, 271
bildflimmer 32
bildföljd 60, 84, 161, 179, 197, *198*, 207, 220, 222, 225, 244, 256
bildhuggare 57
bildkälla 36
bildmixer 210
bildnerische Phantasie 73, 74, 107
bildnovell *363*
Bildpartitur *222*
bildregirum 34, 35, 210
bildsekvens 44, 105, 117, 259, 328, 332, 373
bildskärm 37
bildstod 57
bildtakt 32
bildåtergivning 200, 202
biograf 20, 21, 155, 195, 199, 243, 302
biografägare 226
blandad utsändning *40*
bokexemplar 23, 77
bolagsman 214
brev 61, 63
brott 112, 383
brukskonst *52*, 376

brännvidd **34, 35**
byggnadskonst 102, 285

Cessio legis 147
chefstekniker **35**
citat 120
citeringsfrihet 24, *119*, 120, **266, 268**
closed-circuit-utsändning **25**
collective work *185*, 189, 190
communauté d'inspiration **171**
composite work **183**, *185*, **189, 190**
corpus mecanicum **249**
credit **317**
cross-cut *328*

Dagsaktualiteter **136, 321, 330**
dagshändelse **129, 146, 330**
Danmarks Radio **342, 344—346**
dans **342**
Det danske radioråd **251, 252**
dekor 29, 44, 66, 70, 92, 95, 103, **194, 213, 214, 220, 285, 346, 351**
dekoratör **187, 291**
dialog **34, 100, 150, 151, 161, 183,** 291, 298, 320, 321, 323, 324
diascanner **38**
dikt **51, 250, 263, 266, 348**
direktutsändning **233, 234, 238—244**
dirigent **210**
dispositionsrätt **295**
djuptryck **237**
dokumentärfilm 136, 152, 198, 284, **285, 288, 329, 330**
drama **76, 168, 276**
dramatisering **192, 276**
droit à la paternité **116, 197**
droit au respect 141, 167, 171, 197, **381**
droit de divulguer **173, 174**
droit moralskydd **286**
droit voisin 161, 286, 289
dräkt **34, 260, 270**
dröjsmål **171, 176**
dualistische Theorie **202**
dubbelskapande 55, 56, 91, 92, 95, 104, 351, 374—380
dubbning **148, 305**

Efemär upptagning **24, 130, 131,** 139, 259, 272
effektljud **35**
efterbildning 98, 236, 237, 243, 377, 379
eftergift **101, 350, 382, 386, 393—**395
eftergörande 87, 91, 92, 104, 194, 236, **375—377, 379, 380**
eftersynkronisering **98, 280, 286**
egenprogram *40*
egenskapsverk 25, *43*, 46, 47, **74, 359**
Einheitstheorie **202**
electronic cam-upptagning **37**
electronic video recording **38**
elektronkamera 34, 37, 38, 84, 105, **247, 320**
enhetsverk *352*, **353**
enkelt bolag 205, 214, 373
enskilt bruk **147, 241, 248, 381, 382**
estetik **74**
estetiskt syfte **68**
Europeiska radiounionen **141, 145,** 246
Eurovisionen **26**
export **214, 306**

Faellesvaerk **288**
fantasi **79, 80, 90**
feature **252, 274, 325, 326,** *332—334*, 350, 366, 368
filmarkitekt **285**
filmbranschen 26, 299, 301, 302, 385, **391**
filmbyrå **308**
filmframställningsavtal **98**
filminspelning **37, 99, 155, 208, 280,** 313, **341, 391, 393, 394**
filmmusik 44, 202, 219, 223, 285, 289, 291, 299, 304, 308
filmningsmedgivande **221, 224, 225,** 231

filmningsrätt 221, 226—229
filmnormalkontraktet 99, 320, 321, 363, 385
filmremsa 24, 38, 182, 288, 330, 355
filmrättspresumtion 126
filmsekvens 197—200, 203, 207, 266
filmtext 39
filmutbyte 150
filmuthyrare 226, 229, 259
fingerat upphovsmannaskap 162
firma 108, 235
fixat 23
fixering 23, 40, 42, 111, 143—145, 178, 179, 181—183, 239—241, 248, 254, 260, 271
fixeringskrav 144
flätning 23
folkrätt 126
fonogram *111*, 113, 114, 119, 129—131, 178, 192, 200, 207
force majeure 169
form i egentlig mening *75*, 96
formkrav 208
fotograf *237* m.fl.
fotografi 37, 129, 136, 178, 194, 233, *234*—236, 239, 246, 249, 293
fotografisk bild 19, 25, 29, *233—235*, 237—241, 245, 246, 373
fotogravyr 237
framkallning 38, 330
framställningskostnad 227, 230
framställningsmiljö 66, 70, 71
framställningstidpunkt 226—230
fullmäktig 205
funktionell identitet 47—50
färg-TV 31, 34, 97
förebild 94, 97, 104, 137, 375, 379
föredrag 41, 253, 332
föreläsning 145
Föreningen Sveriges Filmproducenter 99, 320
förfång 394
förlaga 236, 295, 377
förlagsavtal 63
förlagsrätt 49, 313
förläggare 63, 162, 210, 213, 218, 307, 308, 378
förstahandsderivat 168
förvanskning 141, 231
förvrängning 47, 48
förväxlingsframkallande titel 47

Gemensamrätt 215
Gesamtkunstwerk 206
Gesamturheber 205
Gesamtwerk 205, 206
gest 115
gestalt 79, 90, 93, 102, 355, 360, 391
grammofonskiva 35, 37, 38, 104, 111, 128, 306
Gruppenwerk 205, 206
gudstjänst 367
guldsmide 178

Hallåstudio 39
handelsbolag 280, 373
handlingsbeskrivning 262, 265
handslöjd 178
hantverk 69
happening 270
hopfogning 36
huvudroll 280, 286
huvudperson 48
händelseförlopp 80, 183, 184, 189, 190, 193, 223, 256, 289, 317, 318, 320, 322, 323, 328—330, 376
hörspel *51*, 252, 253

Iakttagelseunderlag 67, 83, 85
idé 47, 48, 75, 79, 85—90
ideellt skadestånd 112
identifiering 42
identité substantielle 47, 48
identitet 46—50, 69
idrottsevenemang 330
illojal konkurrens 111
illusionist 114

imaginär bild 78, 79
imitation 93
imitatör 114, 115
improvisation 270
individualitet 54, 56—60, 90, 283
industriellt mångfaldigande 62, 66
informationsflöde 379
infringing copy 194
inre form 56, *75—85*, 90, 94—101, 355, 357, 359, 391, 392
inserat *35*, 37, 73, 105, 177, 305
inskott *35*, 37, 73, 105, 177, 298, 328
inspelningsfaktum *33*, 96, 153, 180—182, 223, 240, 247, 275, 325, 335—337
inspelningsledare 288
inspelningsplikt 260
inspirationskälla 95
instruktionsfilm 285
internationell privaträtt 126
intervju 23, 112, 121, 333
intrig 79
intäkt 163, 216, 221
iscensättare 161, 166, 184, 189, 342
I.T.A. 186, 197

Journalfilm 256, 282, 285, 288, 291
journalist 157
juridisk person 142, 146, 156, 157, 205, 207, 234, 235, 295, 365
jämförelseobjekt 43, 111, 359, 390
jämförelseunderlag 91, 94, 108, 109

Kameraassistent 34
kamerakontroll 34, 37
kameraman 34, 36, 42, 160, 166, 209, 221, 224, 225, 231, 242—244, 247, 248, 323, 328, 330, 332, 334, 373
kapellmästare 342
karikatyr 29
kasuistik 309
kategoribyte 253—256, 262, 264, 265, 269, 270
kinerecording *37*
kinescope *37*, 245, 246
klippare 101, 184, 189, 209, 210, 221, 285, 323
klippning 33, *39*, 284, 291, 332
koaxialkabel 39
kollektivavtal 151, 158, 297, 306, 312
kommandotelefon 34
kommentator 151
kommunikationssatellit 39
komparation 28
komplettering 94, 348
konkret idé 86
konkurrensregel 48, 49
konstform 70, 92, 107, 291, 390
konsthantverk 52, 102
konstindustri 52, 102
konstnärlighetskrav 67, 107
konsumentupplysningsprogram 321
kontext 173
kontinuitet 70, 73, 74, 105, 108, 109
kontribution 146
kontrollbord 34
kontrollrum 35, 36
kopia 91, 141, 235, 303—305
kopiering 20, 111, 139, 187, 305, 349
koreografi 34, 103, 179, 183, 184, 220, 228, 253, 260, 293, 336, 337, 340, 347, 348, 370, 371
korist 116, 157
kortfilm 256
kronologisk nyhet *55*
kroppsarbetare 45
krukmakeri 178
kuliss 34, 332
Kulturfilm 223
kumulerat fotoskydd 235
kvalitativa kriterier *45—46*, 50—74, 84, 369
kör 217

Lagsamling 81
laserstråle 38

La serva padrona-fallet 342—344, 346
Laufbild *197*, 244
Leistungsschutz 198, 200, 209, 210
lex specialis 216, 263
lexikon 81
libretto 341
licens 196, 197
Lichtbild 197, 198, 201, 207, 239, 240, 242, 244
likhetsjämförelse 77, 108, 362, 363
live-bild 153, 154, 166, 181, 187, 199, 207, 239—249
ljudfilm 249, 277, 290, 352, 374
ljudingenjör 285
ljudkonstellation 179
ljudsekvens 105
ljudsättare 184, 189
ljudtekniker 35, 323, 330
ljuseffekt 332, 333
ljussättare 42, 184, 189, 337, 371
lyrik 79
länk 37, 38, 40
länknät 39
lärlingsavtal 187

Magnetfilm *38*
magnetstrip *38*
majoritetsbeslut 215
maker *186*
manuskriptchef 283
marionetteater 254
mask 34
masscen 96
materialisering 78
medarbetarskap 279
medupphovsman *351* m.fl.
medverkan 303
mekanisk rättighet 128
mellanled 40, 324
mikrofonstativ 35
mikrokopia 235
miljöteckning 320
mim 41, 115, 179, 184, 277, 340, 373
mimiker 373
minimiaspekt 44
mis-en-scène *320*, 326, 344, 346
mixer (mixare) 35, 36, 42, 101, 184, 189, 323, 371
mixning 34, 176, 224, 284, 287, 291, **384**
monitor 36, 38
montage *39*, 145, 161, 224, 282, 284, 287, 330
motivfaktum *33*, 96, 103, 179, 238, 243, 245, 275, 320, 325, 333, 335—337, **345—347, 371**
motivregi *275*, 326, 333, 335—339, ***341—347*, 371**
mottagarapparat 32
mottagningsfaktum *33*, 96
mottagarstation 39
musiker 22, 157
musikinstrument 32
måleri 79
mångfaldiganderätt *139*, 146, 147, 241, 242
mönster 108, 376
mönsterskydd 377, 379

Namn 47, 108, 162
nedtoning 35, 328
negativ 186, 187, 227, 245
nominell identitet *47*—50
Norddeutscher Rundfunk 229
Norsk Filmforbund 252
Norsk Rikskringkasting 252
novell 75, 76, 103, 179, 194
nyhetsfilm **152, 285**
nytillskott 140, 324, 357, 392
nyttjanderätt 212
nyttokonst 68

Oaktsamhet **298, 378**
OB-enhet 37, 385
OB-sändning 37
objektiv 34, 35
objektiv nyhet 55, 375
objektivt syfte *62*—73, 108, 109

objektsunderlag 50, 102—104, 216
oeuvre collective *165*, 205
oeuvre composite *166—169*
oeuvre de collaboration 157, *162—166*, 171, 174, 353, 355
offentliggörande 205, 216
offentlig visning 137
omarbetning 393
omformning 220, 230—232
omgestaltning 103, 393
opera 168, 198, 337, 342, 353, 368
operett 284, 341, 352, 353
originalföreteelse *43* m.fl.
originalitet 54—56, 67, 69, 316, 355
originalitetskrav 69, 70, 74, 135
originär upphovsrätt 208, 282, 295
orkester 217
orkestermedlem 116
O.R.T.F. 157

Pantomim 253, 254, 276, 277
parallellbearbetning 168
parodi 65, 112
pausbild 39
personinstruktion 326
personlighetsskydd 112
petites réserves 264
pianist 342
plagiat 65, 93, 104, 343, 347
planschverk 263
plastik 79
play-back *35*, 105, 112
présomption de légitimation 148, 149
pressens lånerätt 145
presumtionsregel 148—151, 158—160, 188, 199, 210, 219, 222, 266, 301, 307, 308
primärföreteelse *43* m.fl.
prioritetsskydd 375, 378—380
produktionsföretag *20*, 27, 82, 217
produktionskostnad 176, 203
produktionsledare 283, 289, 291
programannonsör 39
programframställare 20, 30, 156, 157, 196, 274, 304
programförmedling 199
programinnehåll *33* m.fl.
programkontroll 32, 39, 40
programmaterial 22, *33*
programserie 109
programutbyte 21, 40, 148, 155, 299
projektor 38
projicering 38
pseudonymt verk 162, 188—190, 210
publication 264
påannonsering 317

Radioreportage 160
radioteater 92
radsprång 240
radsprångsavsökning 32
redaktör 310, 321
redigering 21, 38, 39, 280, 283, 321, 323, 327, 328, 330, 332, 334, 335, 368
referensomfång 51, 52, 61, 91, 93
reflektor 37
regianvisning 190, 342
regibord 36
regiverk 336
rekvisita 33, 34, 92, 342, 347
reläsändning 39
renommé 68, 122
replikföljd 84
reportagefilm 44, 136, 256, 289, 329, 330
reporter 158, 213, 328, 332
repris 20, 91, 103, 130, 214
reprisutsändning *40*
reproduktion 97, 111, 263
revisionskonferens 133, 135
revy 183
ritning 235, 285
rollexemplar 100
rollframställning 111
rolltolkning 161
rotogravyr 239
royaltyanspråk 244
röst 32, 111, 112

Sagoprogram **216**
sakunderlag 88, 105, 265, 310, 317
samarbete **295, 310, 371, 373**
samlingsverk **211**—*213*, **218, 252,** 263, 264, 295, 334, 350, *364*—*368*
sammansatt verk **190**
samproduktion **155, 156, 174**
samupphovsmän *351*
samäganderätt **373**
sanktion 48, 112, 308, 309
satellit **39, 40**
satellit-TV **31, 40**
scanner **38**
scenanvisning **34**
scenarkitekt **187**
scenbild **270, 320, 348**
scenisk effekt **183, 270**
sceniskt verk **51, 102, 269**—**271, 345, 346**
scenografi **34, 102, 208, 337, 347**
schlager 103, 216, 260
schlagerpristävlan **213**
scripta **34, 36**
sekundärföreteelse *43* m.fl.
selbständige Verwertbarkeit *214*, **215, 370**
shooting script **320**
show 23, 65, 66, 102
signatur **307**
självständighetskrav *54*—*56*, 58—60, **69, 83, 105, 283, 347, 355**
6 §-verk *351*, 368—373
skadestånd **112, 170, 298, 311, 313, 378**
skaparprägel **152**
skenavtal **377**
skioptikon **267**
skiss 65, 260
skivspelare **35**
skriftkrav **151, 184, 306**
skulptur 23, 178
skyddsomfång **80, 81**
skyddssfär **47**—**49, 109, 237**
skyddsstandard **124, 243**
skyddstid 132, 136, 137, **142, 147, 164, 169, 192, 195, 196, 199, 217,** 237, 245, 316, 356, 358—361, 372, **391**
skådespelare **22, 29, 111, 160, 161,** 280, 286, 291, 335, 338, 340, 343
släktnamn **108**
spelfilm **326**
sportutsändning **23**
spridning **103, 137, 148, 244, 266** 304
spridningsrätt **266, 303**
SR 27, 34, 39, 100, 245, 257, 308, **310, 312, 317, 386**
standardavtal **26, 229, 312**
standardkopia **154, 170**
statist 115, 116, 316
stickbeskrivning **95**
stildrag **58, 75**
stillbild 32, **37**—**39, 333**
stilmedel **122**
STIM **100, 299, 302, 386**
story **82, 183, 192**
stroboskopisk effekt **32**
strukturavgränsande kriterier **45**, *46*, 74—90, 369
strykning **100, 386**
studio 34—36, 39, 65, 333
studioman **36**
studioproduktion **31**
stumfilm **98, 161, 280**
stympning **141**
subjektiv nyhet *55*, 194, 212, 362, 375—380
subjektivt syfte *61*—**73**
subjektsflerhet **296, 297, 307, 309,** 310
substansavgränsning **83**
successiv bearbetning **137, 147, 193,** 194, 359, 361, 388
superimposure *328*
Sveriges Dramatikerförbund 99, 320, **341, 386**
syfte 52, *61*—*74*, 105, 391
symbol **91, 360**

synopsis 289, 291, 319, *320*, 322, 324, 355
sångerska 160
sångtext 213, 214, 299
sändningsfaktum *33*, 39, 96, 102
sättstycke 65, 95
sökare 34

Tablå 337
taltext 100
tankeinnehåll 75, *76—85*, 90
teamarbete 317, 321
teater 322, 331
tecknad film 285
tecknare 285
teckning 34, 41, 61, 79, 178, 237, 249, 256, 264, 352
tekniker 35
teknisk påverkan 33
telefilm 20, 39, 257
telefilmning *37*
Telestyrelsen 39
television *31* m.fl.
television broadcast *31*
televisionsfilm (TV-film) *20*, 128, 144, 150, 155, 199, 220, 245, 273, 299, 304, 305, 319
temakväll *366*
tempo 285, 287
textbild 39, 51
textning 283, 284
texttolkning 180
tidgivning 39
tidsprioritet 380
tidning 252, 263
tidskrift 192, 252, 263
tilldragelse 81, 281, 333
tjänsteavtal 98, 158, 187, 188, 195, 207, 208, 242, 243, 249, 289, 296, 302, 305, 309—313
travesti 65, 112
treatment 283, 284, *319—321*, 334
tredje man 30, 55, 148, 149, 162, 173, 214, 215, 217, 306, 308, 348—351, 364, 377
trickbild 84
trickmixning 35
tryckform 237
trådöverföring 148, 229, 269, 272
TVC 39
TV-frågesportprogram 85
TV-förfarande *32*, 33, 102
TV-kassett 306
TV-monopol 26
TV-pjäs 91, 94, 321, 323, 339
TV-program *32* m.fl.
TV-rätt *21—22*
TV-skiva 306
TV-teater 84, 106, 253, 321, 326
tvångslicens 131, 140, 147
typavtal 26
tyst samtycke 390, 392, 396

Undersökningsplikt 375
undertext 148
undervisningsfilm 268
undervisnings-TV 264, 367
unwesentliches Beiwerk 121
uppdragsavtal 158, 187, 188, 207, 208, 302, 309—313
uppdragstagare 187, 208, 309
uppfinning 108
upphovsmannaorganisation 22, 25, 218, 220, 221, 224, 297, 301, 306
upphovsrätt i vid mening *21*
upphovsrättsföljd 49, 58
upplåtelse 149, 196, 212, 215, 226
uppläsning 114, 333
uppspelning 37, 38, 349
uppsåt 298, 378
upptagning *23* m.fl.
upptagningsmedium 177, 198, 207, 219, 240, 248, 249
upptagningstillstånd 131
upptoning 35, 328
urval 33, 84, 88, 366
utbildning 66, 68, 70, 71
utföranderätt 299
utgivare 162, 205, 210, 213, 218, 290, 307, 308

utmätning 227
utsändningsförbud 308
utsändningstillstånd 131, 243, 244
utvecklingsländer 142

Valmetod 51, 58
varieténummer 331, 347
varukännetecken 108
verkkombination 190, 195, 211, *213, 214*—218, 352, 353
verklighet *33,* 90, 233, 282, 325, 327, 328, 334
verksformel 138
verkshöjd *105*—107, 284, 334, 344
verkskriterium 41—110
verktyg 60
vetenskaplig framställning 264
vidare(ut)sändning *40* m.fl.
videoband 20, 21, 37—39, 128, 129, 145, 180, 186, 198, 247, 249, 257, 259, 270, 303, 332
vinstfördelning 373
vision 79, 80
visningsexemplar 38
visningsförbud 308
visningsskydd 243
visual image 180, 181
Vorführung 202, 203, 227
värdeskydd 73

Werkvertrag 208
work of joint authorship *190, 191*

Yttre form 50, *75—85,* 94—101, 131, 133, 233, 250, 256, 269, 392
yttre omfång 51

Zweckübertragungstheorie 229

Åhörare 117, 338
åskådare 39, 117, 330, 338
återutsändning *40,* 130, 272, 305

Äganderätt 77
ändringsfrihet 97, 99, 101, 149, 196, 389—397
ändringsskydd 99, 196, 225, 230—232, 381—384

Överföringsprogram *40*
överlåtelsepresumtion 266, 302—306
översättning 93, 102, 125, 192, 220, 231, 283, 305
övertoning 328

Förkortningar

A.a.	Anfört arbete
AB	Aktiebolag
Actes Rome 1961	Se Citerad litteratur 1, Actes de la conférence diplomatique . . .
AK	Se Citerad litteratur 1, Upphovsmannarätt . . .
ALAI	Association littéraire et artistique internationale
ALAI Bull.	ALAI Bulletin. Paris
All E.R.	The All England Law Reports. London
art.	artikel
ASCAP	American Society of Composers Authors and Publishers
B.B.C.	British Broadcasting Corporation
BGE	Entscheidungen des schweizerischen Bundesgerichtes. Lausanne
BGH	Bundesgerichtshof
BGHZ	Entscheidungen des Bundesgerichtshofes in Zivilsachen. Berlin & Köln
BIEM	Bureau international de l'édition mécanique
BIRPI	Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété intellectuelle
BK	Bernkonventionen för skydd av litterära och konstnärliga verk
Bry	Brysseltexten (1948) av BK
Brysselhandl.	Se Citerad litteratur 1, Documents de la conférence . . .
Bull.	Bulletin des arrêts de la Cour de Cassation. Chambres civiles. Paris
Bull.Cop.Soc.	Bulletin of the Copyright Society of the USA. New York
CA	Copyright Act [1956, om ej annat angives]
Cass.civ.	Cour de Cassation, Chambre civile
Cass.req.	Cour de Cassation, Chambre des requêtes
CCA	Commission Consultative Auteurs
CISAC	Confédération internationale des travailleurs intellectuels

D. [jämte årtal]	Se D.Chron., D.J. resp. D.L.
DA/	Se Citerad litteratur 1, BIRPI
DaFotoMot II	Se Citerad litteratur 1, Forslag til Lov om retten ...
DaMot II	Se Citerad litteratur 1, Forslag til Lov om ophavsretten ...
DaMot IV	Se Citerad litteratur 1, Betaenkning ...
DaURL	Lov om ophavsretten til litteraere og kunstneriske vaerker (Lov nr. 158 af 31. maj 1961)
D.Chron.	Recueil Dalloz de doctrine, de jurisprudence et de législation. Chroniques. Paris
DD	Ugeskrift for retsvaesen. Afdeling A (Dansk Domssamling). København
DdA	Le Droit d'Auteur. Genève
D.H.	Recueil hebdomadaire de jurisprudence. Paris
D.J.	Recueil Dalloz de doctrine, de jurisprudence et de législation. Jurisprudence. Paris
D.L.	Recueil Dalloz de doctrine, de jurisprudence et de législation. Législation. Paris
D.P.	Recueil périodique et critique Dalloz. Paris
EBU	The European Broadcasting Union
Ed.	Edition
et al.	och medparter
EVR	Electronic video recording
f.	och följande sida
ff.	och följande sidor
Filmnormalkontraktet	Se Citerad litteratur 2, Allmänna regler ...
FiMot I	Se Citerad litteratur 1, Förslag till lag om upphovsmannarätt ...
Fi Mot IV	Se Citerad litteratur 1, Lagutskottets betänkande ...
FirmaL	Lag ang. handelsregister, firma och prokura av 13 juli 1887
FiURL	Lag om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk (Given i Helsingfors den 8 juli 1961)
FotoL	Lag om rätt till fotografisk bild av 30 december 1960
fr.	franskspråkig

FrURL	Loi No 57-298 du 11 mars 1957, sur la propriété littéraire et artistique
FuR	Film und Recht. München
Gaz.Pal.	La Gazette du Palais. Paris
GRUR	Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht. Weinheim
GRUR Int.	Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht. Internationaler Teil (före 1967: Auslands- und internationaler Teil). Weinheim
H	Højesteret
Handl.	Handlingar
HBL	Lag om handelsbolag och enkla bolag av 28 juni 1895
HD	Högsta domstol(en)
HovR	Hovrätt
I.T.A.	Independent Television Authority
JFFT	Tidskrift utgiven av Juridiska föreningen i Finland. Helsingfors
J.O.	Journal officiel de la République française. Paris
Juris-Classeur	Juris-Classeur de la propriété littéraire et artistique. Paris
J.W.	Juristische Wochenschrift. Leipzig
KK	Kunglig kungörelse
KonstL	Lag om rätt till verk av bildande konst av 30 maj 1919
KProp	Kunglig Majestäts proposition
KUG	Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vom 9. Januar 1907
L¹U	Första lagutskottet
LG	Landesgericht
LGZ	Entscheidungen der Landesgerichte in Zivilsachen
LittL	Lag om rätt till litterära och musikaliska verk av 30 maj 1919
Loc.cit.	Anfört ställe
LUG	Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901
MinE	Se Citerad litteratur 1, Entwürfe des Bundesjustizministeriums . . .

Mom.	Moment
Mot AK	Motion i andra kammaren
Mot FK	Motion i första kammaren
NIR	Nordiskt immateriellt rättsskydd (före 1949: Nordiskt industriellt rättsskydd). Stockholm
NJA	Nytt juridiskt arkiv. Avdelning I. Stockholm
No.	Numéro
NoFotoL	Lov om rett til fotografi av 17. juni 1960
NoMot I	Se Citerad litteratur 1, Innstilling til Lov ...
NoMot II	Se Citerad litteratur 1, Ot. prp. nr. 26 ...
NoMot III	Se Citerad litteratur 1, Innst. O. XI ...
NoURL	Lov om opphavsrett til åndsverk av 12. mai 1961
Nr.	Nummer
NRT	Norsk Retstidende. Oslo
OB	Outside broadcast
OLG	Oberlandesgericht
OLGZ	Entscheidungen der Oberlandesgerichte in Zivilsachen
O.R.T.F.	Office de radiodiffusion-télévision française
Para.	Paragraph
pkt.	punkt
P.P.A.	Performers' Protection Act
RefE	Se Citerad litteratur 1, Referentenentwürfe ...
RegE	Se Citerad litteratur 1, Entwurf eines Gesetzes ...
Rep.Cop.Comm.	Se Citerad litteratur 1, Report of the Copyright Committee
Rev.Trim.Dr. Comm.	Revue trimestrielle de droit commercial. Paris
Rev UER	Revue de l'UER (före 1958: Bulletin de l'UER). Genève
RGZ	Entscheidungen des Reichsgerichts in Zivilsachen. Leipzig
RIDA	Revue internationale du droit d'auteur. Paris
Romhandl.	Se Citerad litteratur 1, Actes de la conférence ...
RomK	Internationell konvention om skydd för utövande konstnärer, framställare av fonogram samt radioföretag av 26 oktober 1961
RR	Rådhusrätt

RuF	Rundfunk und Fernsehen. Hamburg
S.	Recueil Sirey. Recueil général des lois et des arrêts. Paris
S/1	Se Citerad litteratur 1, BIRPI ...
S/1/PV	Se Citerad litteratur 1, BIRPI Conférence ...
Sakk.	Sakkunnig(a)
Sakk. 1914	Se Citerad litteratur 1, Förslag till lag om rätt till ...
Sakk. 1929	Se Citerad litteratur 1, Förslag till ändringar ...
Scand.Stud.in Law	Scandinavian Studies in Law. Stockholm
Schw.Mitt.	Schweizerische Mitteilungen über gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht. Zürich
sect.	section
SFS	Svensk författningssamling
SOU	Statens offentliga utredningar. Stockholm
sp.	spalt
SR	Sveriges Radio Aktiebolag
st.	stycke
StatsvT	Statsvetenskaplig tidskrift. Lund
Sth	Stockholmstexten (1967) av BK
STIM	Svenska tonsättares internationella musikbyrå
SvJT	Svensk juristtidning. Stockholm
SÖ	Sveriges överenskommelser med främmande makter. Stockholm
TfR	Tidsskrift for rettsvitenskap. Oslo
TOM	Technical operation's manager
Trib.civ.	Tribunal civil
Trib.corr.	Tribunal correctionel
Trib.gr.inst.	Tribunal de grande instance
TVC	TV-centralen
UER	Union Européenne de Radiodiffusion
Ufita	Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht. Baden-Baden
UfR	Ugeskrift for retsvaesen. Afdeling B. Juridiske afhandlinger, meddelelser m.m. København
URL	Lag om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk av 30 december 1960

UtbK	Europeisk överenskommelse om utbyte av program medelst televisionsfilm av 15 december 1958
UtsK	Europeisk överenskommelse om skydd för televisionsutsändningar av 22 juni 1960
VK	Världskonvention om upphovsrätt av 6 september 1952
Vol.	Volume
VtURL	Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte vom 9. September 1965
ZHR	Zeitschrift für das gesamte Handelsrecht und Wirtschaftsrecht. Stuttgart

JSF

Jurist- och samhällsvetareförbundets Förlags AB